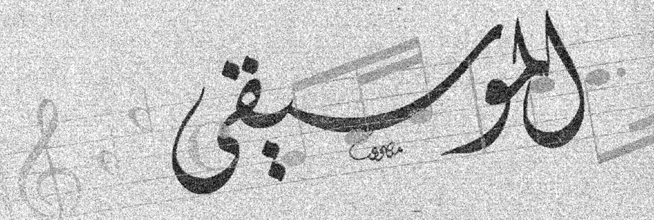




رئيس التحرير المسئول
دكتور محمود أحمد الحفني



حضرة صاحب السعادة أحمد نجيب الهلالى بك
وزير المعارف العمومية

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثالث

القاهرة فى ١٥ صفر سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ يونية سنة ١٩٣٥





مجلة أسبوعية

تصدر نصف شهرية مؤقتا

لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية

رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الاشتراكات

٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى عن سنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الادارة

الأدارة

٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : اغانى

فى هذا العدد

دار المطبوعات الراقية — IMPRIMERIE LUXE

كلمة المحرر

مصنفات الفارابي العربية للاتينية فى الموسيقى

عبقرى من أعلام المستشرقين ، أربى على الأقران ، وعَلَم من أئمة الباحثين ، أوفى على الموسيقى فى هذا الزمان ، كتب فى الموسيقى العربيـة وألف ، وكشف عن أسرارها وصنّف . وأطلع فيها العلم رائقاً ، والبحث متناسقاً ، وحفت البركة إنتاجه العلمى فزاد ونما وأدهش العلماء والمؤلفين .

كان عضواً فى مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ، وترأس فيه « لجنة التاريخ الموسيقى والمخطوطات » فبهر الجموع بأصالة رأيه ، وجزالة علمه ، ونبالة مقصده ، وسعة اطلاعه ، ووفرة تواضعه .

لم يكن الدكتور فارمر مجهولا فنعرفه إلى الناس ، ولكنها كلمة حق ، تأبى الذمة إلا أن تهتف بها ، فان لهذا الرجل الدءوب على خدمة الموسيقى العربية ، جهداً لا يكل وعزماً لا يفل .

وآخر مصنفاته كتابه القيم ، الذى صدرنا بعنوانه هذه الكلمة ، لا تكاد تفرغ من قراءته ، وتنتهى من تلاوته . حتى يتجلى لك فضل هذا العالم المحقق وإحسانه على الموسيقى العربية ، تاريخاً وعلماً .

ولئن كان الحق حقيقاً أن ينهج سبيله ، ويتضح دليله ولئن كان قليل من الناس يستسيغون الحق ويَمْرَؤُنَه ، لقد جلّى

الدكتور فارمر عن نزعته الشريفة إلى الحق فى بحوثه وتآليفه ، فنوه بفضل المتفضلين ذوى السبق من العرب ، ووسم كتابه بالمثل العربى « جارك معلمك » مشيراً به إلى فضل العرب على أوروبا ، ونعمتها الباقية فى عنقها ، لاينزعها عنه كر الزمن وتطاول الأيام.

فقد أفادت أوروبا من مجاورتها الأندلس نقل المصنفات العربية إلى اللاتينية ، ولم تكتف ، فى الموسيقى خاصة ، أن تنقل عن العرب آلاتها الموسيقية وتحتفظ بأسمائها العربية ، كالعود ، والرباب ، بل أثبتت مؤلفاتها اللاتينية فى علوم الموسيقى ، جليل الأثر الذى أحدثته نظريات الموسيقى العربية فى أوروبا بأجمعها.

ومن أعلام العرب الذين نقلت مؤلفاتهم إلى اللاتينية ، ويتدارسها طلاب العلم فى غرب أوروبا ، الفارابى ، وقد خصص الدكتور فارمر مؤلفه الذى نحن بصدده ، فى أحد مصنفاته ، وهو كتاب إحصاء العلوم.

ليس بين أهل العلم والمثقفين فى أقطار الأرض من يجهل الفارابى ، ذلك الفيلسوف العربى الحكيم ، والعالم المحقق الجليل ، الذى لقبه العرب « بالشيخ ، وبأرسطو الثانى » وأقرت الأجيال هذا اللقب وزادته الأزمان تمكيناً.

وللفارابى مكانة فى الموسيقى غير منازعة ، فلقد كان سيد مؤلفى العرب فى الموسيقى النظرية ، وكان أمهر العازفين بالآلات. ومؤلفه الموسوم « بكتاب الموسيقى الكبير » يُعَدُّ ، بحق وجدارة ، أعظم مصنف فى الموسيقى العربية فى العصور الوسطى. وقد اعترفت له أوروبا بفضل هذا السبق ، وبخاصة ، بعد أن عمد العالم الجليل البارون دى إرلنجر إلى ترجمته إلى اللغة الفرنسية ونشره عام ١٩٣٠. وهذا الكتاب الذى بدعه الفارابى ، على غير مثال ، لا يزال مرجع علماء الموسيقى العربية ، المقبلين على دراستها وتحصيلها منذ العصور الوسطى إلى اليوم.

وللفارابى فى الموسيقى ، غير هذا الكتاب ، مصنفات وافرة العدد ، لم يعرف منها للأسف ، إلا أسماؤها من طريق ذكرها فى مؤلفات العرب.

أما الكتاب الذى عرض له الدكتور فارمر ، تصحيحاً وترجمة ، وتحليلا ، وهو كتاب « احصاء العلوم » فقد كان العرب ، فى الأندلس ، يتخذونه أساساً لدراسة العلوم ، ومرشداً لتحصيلها. وقد نقلته أوروبا إلى اللغة اللاتينية فى القرن الثانى عشر.

فلما هَلَّ القرن الثامن عشر ، ذاع فى الملأ ، وشاع فى الأوساط العلمية الفنية أن نسخة عربية من هذا الكتاب محفوظة بدار الكتب بمدريد. والعجب العاجب أن أحداً من العلماء ، لم تحفزه همته ، وغيرته العلمية إلى الفحص عن هذه النسخة أو حتى مراجعة الترجمة اللاتينية عليها ، مع حسبانها النسخة الوحيدة الموجودة من هذا الكتاب.

حتى اذا كانت سنة ١٩٢١ فُجِىء الناس بدوى شديد أثاره الأستاذ الشيخ محمد رضا ، إذ عثر على نسخة عربية أخرى بمدينة نجف بالعراق يرجع عهدها إلى القرن الثالث عشر.

هنا لك شحذت الهمم ، وتنبهت القرائح ونشطت إلى الكشف عن مكنونات هذا الكتاب ، فهداهم البحث والتنقيب إلى العثور على نسخة ثالثة بدار الكتب باستنبول .

ورغم أن الشيخ محمد رضا نشر النسخة التى عثر عليها بالعراق فى صحيفة العرفان سنة ١٩٢١ ، فان أحداً لم يحمل نفسه مؤونة مراجعتها على نسخة مدريد ، ولا على الترجمة اللاتينية ، حتى انبرى الدكتور فارمر لهذا العناء المجهد ، والعمل الشاق ، فراجع النسخ جميعاً ، وخلص منها إلى الصحيح السليم ، والحق الصراح ، فضبطه ، فى أصله العربى ، ونقل له ترجمة صحيحة سليمة وعقب عليها بالتحليل العلمى ، فأحسن إلى الموسيقى العربية وأهلها فى بقاع الارض ، أحسن الله إليه .

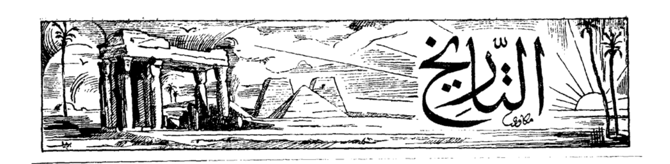
والدكتور فارمر ، فى تعقيبه على كتاب الفارابى « إحصاء العلوم » ، عالم دقيق صادق الملاحظة ، ناصح الرأى ، نقى الذمة ، أمين فى التاريخ ، يشيد بالحق ، أياً كان مصدره . فقد أثبت فى كتابه هذا ، بالدليل العلمى ، أن المدارس المسيحية فى أوروبا ، كانت تتدارس الترجمة اللاتينية لهذا الكتاب فى العصور الوسطى ، كما كانت المدارس الاسلامية تتدارس أصله العربى .

وإن القسم الموسيقى من كتاب « إحصاء العلوم » كان متداولا فى ذلك العصر ، يطاول أنفس مؤلفات كبار علماء الغرب أمثال بوتيوس *Boethuis* وجيدو أريزو وغيرهما ، بل كان سنداً من الأسانيد الموسيقية تأثرت به الموسيقى الأوروبية ، كما تأثرت بمؤلفات الفارابى ، حتى القرن السادس عشر .

ولقد كانت الأندلس كعبة الأوروبيين يحجون إليها ، ويتتلمذون عليها ، وينهلون من موارد علومها الموسيقية الفياضة ، ويحصلون ما أخرجته قرائح أساطين العرب فى هذا الفن كالكندى ، وثابت بن قرة ، والفارابى ، وابن سينا ، وابى الصلت أمية ، وابن باجة ، وابن رشد ، أولئك السادة الأمجاد الذين كانت مؤلفاتهم فى ذلك العصر مؤلفات ارستكسينوس ، وأرسطو ، وأقليدس ، وبطليموس وغيرهم من فلاسفة اليونان الذين عرفتهم أوروبا عن طريق العرب .

هذا بعض مجهود الدكتور فارمر ، وبعض فضله على الموسيقى العربية وأهلها ومحبيها لا يفى به شكر ، ولا يقوم به ثناء ، وإن الزمن ، والتاريخ ، والعلم ، لتتكفل جميعها بما يضمن للدكتور فارمر جلائل الفخر ، ونباهة الذكر .

دكتور محمود أحمد الحفنى



موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الفرق الموسيقية والعناصر التي تتألف منها

عند ما نعرض الصور الموسيقية التي خلفتها لنا الدولة القديمة في نقوشها لانرى معازف مستوفاة فحسب ، تم بناؤها وتخطت أدوار نشأتها الأولى ، بل نرى أبعد من ذلك . نرى مدنية موسيقية مهذبة غاية في الرقي ، نرى فرقا موسيقية منظمة تقوم بالغناء والترتيل ، تؤلف عادة من ثلاثة عناصر موسيقية هي :

أولا : المغني .

ثانياً : اللاعب بالناي

ثالثاً : الضارب بالجنك أو الصنج كالموضح في «صورة ١»



(صورة ١) عازف بالناي ومغني وعازف بالصنج وعازف بالزمارة المزدوجة
من نقوش الاسرة الخامسة : بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣

وقد تتكرر أفراد كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حتى لنرى في بعض الصور مالا يقل عن ثمانية من العازفين بالناي وحده يعزفون معاً في فرقة واحدة . وذلك رغم ماهو معلوم من أن النقوش تمثل الحقيقة بشكل مختصر . ونرى - ولكن في النادر - النافخ في الزمارة مشتركا في تلك الفرق الموسيقية .

وسنقصر كلامنا اليوم على العنصر الأول وهو المغني فنقول :

المغنى

كان المغنى يجلس فى أثناء غنائه جاثياً على إحدى ركبتيه رافعاً ركبته الأخرى يلوح بيده فى الهواء راسما حركات انتقال اللحن ،ناظما ترتيب الايقاع . وبهذه الحركات يقود المغنى الضارب بالجنك واللاعب بالناى . ولذا نجد العازف فى أغلب الأحايين جالساً تجاه المغنى متتبعاً حركات يده ،وفضلا عن ذلك فأن حركة يد المغنى بهذا الشكل المنتظم ينضوى فيها التعبير عن شعوره ومقدار تأثره باللحن ، كما أنها تساعد ذاكرة المغنى على استعادة الألحان فهى له بمثابة النوتة الموسيقية .

وفى الحقيقة كانت حركة يد المغنى عظيمة الأهمية فى الموسيقى المصرية القديمة ، حتى أن الغناء باللغة الهيروغليفية كان يسمى « حسيت أم جرت » ومعناه حرفياً « الموسيقى بواسطة اليد » كما كان يرمز للغناء فى النقوش برسم ساعد اليد .

ويعترف علماء الموسيقى فى أوروبا أن حركة اليد فى الغناء المصرى القديم ، ويسمونها «لغة اليد *Cheironomie*» هى أصل التدوين الموسيقى « كتابة النوتة » ، فانه بعد مرور عدة قرون على ظهور المسيح ، أى بعد مرور أكثر من أربعة آلاف عام على التاريخ الذى نحن بصدده الآن ، فكرت أوروبا . لأول مرة ، فى تدوين الموسيقى فاستعملت الطريقة المسماة « نويمن *Neumen* » وهى تدوين بعلامات لاتظهر مقدار حدة كل نغمة بمفردها أو مقدار زمنها ، بل تبين فقط اتجاه اللحن ومقدار مابين النغمات من المسافات . ويقول الأوربيون أنفسهم ان هذه هى الطريقة المصرية تماما ، مع الفارق ، أن مصر رسمت باليد فى الهواء وأوروبا رسمت باليد فى الورق . بل إن لغة اليد هى أحدث طريقة تستعملها أوروبا الآن فى تدريس الموسيقى للأطفال بعد أن نقحت وأصبحت طريقة قائمة بذاتها تعرف فى مصر بطريقة « القرار دو *Tonic Solfa* » ، وتمتاز بسهولتها وتناسبها لقوى المبتدىء ، ولذلك تتبعها وزارة المعارف العمومية فى تعليم الموسيقى فى رياض الأطفال . ويعبر فى هذه الطريقة عن النغمات باليد فى الهواء فلكل نغمة من النغمات السبع الأساسية التى يتكون منها السلم الموسيقى حركة خاصة تدل عليها اليد .

وكان الغناء عند قدماء المصريين على النحو الذى لايزال عليه إلى اليوم فى جميع البلاد الشرقية ، يغمض المغنى عينيه قليلا ، ويقلص أنفه ، ويشد عضلات الفم ، مع مد رقبته ، وغير ذلك مما يجعل الغناء أنفياً وكان من عادة المغنى ـ كما هو الحال كذلك فى البلاد الشرقية إلى الآن ـ أن يضع كف يده اليسرى تجاه أذنه وخده ورقبته بحيث يكون الأبهام من خلف الأذن وذلك ليتمكن المغنى من الضغط به على القناة الهوائية الموصلة بين الأذن والأنف (قناة استاخيو) فتتغير تموجات الهواء الموجودة بالقناة فينجم عن ذلك ترعيدات فى الصوت .

الموسيقى والطب

مبادئ تشريحية وفسيولوجية عن الحنجرة

للطبيب المشهور والكاتب المتفنن القدير
الدكتور عبد الرءوف حسن
مدير مصحة فؤاد بحلوان

تمهيد

فى مقالى السابق ، الذى نشر فى العدد الأول من مجلة « الموسيقى » عالجت موضوعا صحياً وقائياً ، عن « رعاية الحناجر الموسيقية » وهأنذا أعرض اليوم لبعض المبادىء التشريحية والفسيولوجية عن الحنجرة .

وأرجو القارىء الكريم أن لايحفل من عنوان هذا المقال ، أو يتبرم به ، أو يتوجس خيفة من تعقيده ، فالطبيب الكاتب حين يتحدث إلى الجمهور من منبر عام كمجلة الموسيقى ، إنما يحاول تبسيط الحقائق العلمية والتعبير عنها فى لغة سهلة ميسورة الفهم ، لاترهق القارىء العادى ولا تكلفه من الأمر شططاً ، بل بالعكس تفتح أمامه آفاقا جديدة من التفكير ، وتحبب إليه الثقافة العلمية ، فى النواحى التى تتفق مع ميوله الخاصة ، واستعداده العقلى وستكون ملاحظاتى عامة ، موضحة بالرسوم ، دون إسهاب فى الشرح أو إمعان فى ذكر التفاصيل التى يستطاع دراستها فى المراجع العلمية الخاصة .

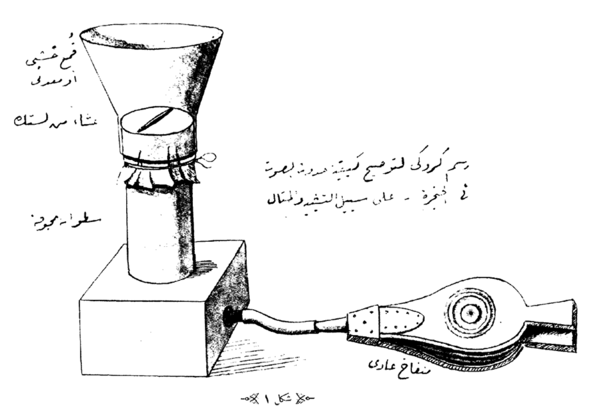
* * *

قد يكون من نافلة القول أن أحاول بيان أهمية الصوت الانسانى ، فذلك أمر لايخفى على أحد ، ولكن لاشك فى أن كثيرين من القراء يتطلعون إلى معرفة شىء عن طريقة أداء الحنجرة لهذه الوظيفة الحيوية ، ففيها ثقافة ، وفيها طرافة تستحق التسجيل والبيان .

والحنجرة الانسانية فى الواقع ، آلة موسيقية وترية ، عجيبة التركيب ، هى آية فى دقة الصنع .

ولن أدخل مع القارىء الكريم فى التفاصيل التشريحية التى قد لايستسيغها ذوقه . ولا يتأتى له فهمها دون مشقة ، بل سأعرض عليه رسما تخطيطياً لجهاز مبتكر بسيط يمثل كل جزء منه — تمثيلا عملياً واضحاً — مايحدث فى الحنجرة الانسانية عند الكلام أو الغناء .

ففى شكل « ١ » يوجد منفاخ عادى يتصل من الجانب باسطوانة مجوفة ، على حافتها العليا غشاء من مادة مرنة . وهذا الغشاء مشدود على الحافة العليا ، وبه شق يمر منه الهواء ، وأعلا هذا الغشاء يوجد بوق . . . ومن السهل أن تتصور أن المنفاخ إذا دفع الهواء فى الاسطوانة من خلال الشق الموجود فى الغشاء ، فاهتزت حافتا الشق ، وأحدثتا صوتاً يختلف شدة وضعفاً باختلاف قوة دفع الهواء الصادر من المنفاخ . أما البوق الذى يوجد أعلا الغشاء المشقوق فمن شأنه أن ينوع الصوت الصادر من الفتحة المشار إليها آنفا .



شكل ١

فاذا استطاع القارىء إدراك القوانين الطبيعية التى أدت إلى حدوث الصوت فى هـذا الجهاز البسيط التركيب ، فانه لا شك قادر على فهم كيفية أداء الحنجرة لوظيفتها الفسيولوجية فهماً عاماً ، هو كل ما نحرص عليه فى مثل هذا المقال .

وفى شكل « ٢ » يرى القارىء تفاصيل قطاع للجسم وعليه بيان الأجزاء التشريحية الهامة ، وقد يبدو ذلك الرسم على شىء من التعقيد ، ولكن الاستعانة بتفاصيل شكل «١» تحل لنا طلاسم الشكل الثانى من أيسر سبيل ....

فالرئتان وهما عضوان أسفنجيان

جيب الجبهة
الخيشوم المتوسط
الخيشوم الاسفل
قناة استاكيو
البلعوم
الفلصمة
اللسان
لسان المزمار
اوتار الصوت
تجويف الفم
العمود الفقرى
جوزة الحلقوم (تفاحة آدم)
القصبة الهوائية
المرىء
(قناة الطعام)
الرئة
تفرعات الشعب
الحجاب الحاجز

قطاع للجسم يبين تفاصيل تشريحية مختلفة

شكل ٢

على جانب كبير من المرونة لها خاصية دفع الهواء بشدة إلى الخارج كما يفعل المنفاخ المبين فى الشكل الأول تماماً . والقصبة الهوائية كما تُرى اسطوانة مجوفة تنتهى من أعلا بشق له حافتان هما الأوتار الصوتية للحنجرة . أما البوق المبين فى الشكل «١» فتقابله فى الجسم تجاويف الأنف والبلعوم وتجويف الفم . وأهمية هذه التجاويف فى تنويع الصوت الانسانى أهمية بالغة نكتفى بالأشارة إليها فى هذا المقام .

وقد يكون من المناسب المبادرة إلى بيان شكل الحنجرة الطبيعى حتى لا يتوهم القارىء أن الاوتارالصوتية تماثل أوتار العود أو الكمان مثلا إذ الواقع غير ذلك تماماً .

ففى شكل «٣» رسم حنجرة إنسانية ترى من الخلف وقد فتحت فتحاً باعد بين الأوتار الصوتية (كما يفتح الكتاب)

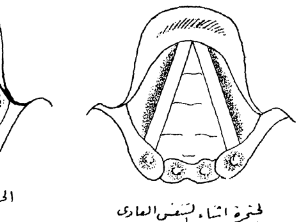
لسان المزمار

الاوتار الصوتية

شكل الحنجرة من الخلف

شكل ٣

والأوتار الصوتية عبارة عن ارتفاعين بسيطين فى الغشاء المخاطى الداخلى للحنجرة وهما مثبتان من الأمام والخلف والفتحة التى بينهما عبارة عن شق مستطيل يختلف شكله أثناء التنفس العادى وأثناء الكلام أو الغناء كما هو مبين فى شكل «٤» ومنه تبدو صورة الحنجرة كما يراها الفاحص فى مرآة الفحص الحنجرى بشكلها الطبيعى .



الحنجرة اثناء الكلام او الغناء

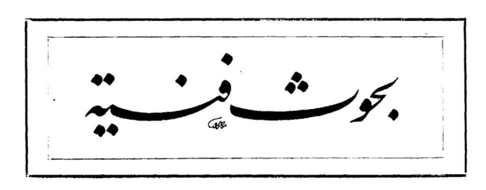
الحنجرة اثناء التنفس العادى

شكل الحنجرة كما تبدو فى مرآة الطبيب الفاحص

شكل ٤

والأوتارالصوتية وترانلها خاصية الانكماش والاقتراب أحدهما من الآخر أثناء الكلام أو الغناء بحيث يتركان بينهما فتحة ضيقة جداً تكفى لمرور الهواء الذى يندفع من الرئة إلى أعلا اندفاعا يختلف قوة وضعفاً ولكنه يكفى لأحداث اهتزازات سريعة فيهما .

وهذه الاهتزازات الوترية هى منشأ الصوت فالهواء المندفع خلال فتحة الحنجرة يؤدى بالضبط عمل قوس الكمان حين يمر على الوتر . ونرجىء إتمام الموضوع إلى مقال تال فى القريب إن شاء الله .



أموسيقى أم موسيقا

للعالم المحقق والقانونى الضليع حضرة الأستاذ

حسن نجيب المصرى بك

إن الاغريق كانوا يقدسون الفنون العقلية فينسبونها إلى معبودات ، ويسمون كل ماله اتصال بفن . بل كل تأديب نفسي ، وتهذيب روحي ، بموسيقى . فأنت ترى أن موسيقى لدى الروم القدماء كانت تدل على معنى أوسع مما اصطلح عليه المحدثون .

هذه المعبودات تسع ، دعا اليونان كل واحدة منهن بموسا (١) . بعد أن اشتقوها من كلمة موست(٢) . التى معناها الاستيحاء أو الاستلهام .

ومن ثم ترى أن الأصل فى الكلمة « موس (٣) » ، فأخذوه وزادوا عليه ألفاً فصارت موسا ومعناها الملهمة . ولهم فيها نطقان : إما بالميم المضمومة بضمة عادية كما فى موسى « عليه السلام » وإما بميم مضمومة مفخمة بفتح الفم ورفع الصوت قليلا كما إذا تجاوزت ولفظت : صُوت ، قُوم ، نُوم ، عوم ...

فاذا دريت ما تقدم ، بقى عليك معرفة أنهم ألحقوا بهذا البدن العجز « يقى(٤) » للدلالة على النسبة إلى الاسم الملحق به كقولهم أريتميطيقى من أريتميط ومنجانيقى من منجان وما إلى ذلك ، فصارت موسيقى(٥) . أما العجز فهو على حرفين : القاف المكسورة ، والقاف المفتوحة . فتصبح الكلمة ولها صوتان . موسيقى وموسيقا . وكلاهما يونانى صحيح ، ولكن الأولى لغة الأدب واللسان الفصيح .

لقد علمت من هذا ، أن الشرق أخذ الكلمة بلا تحريف ، اللهم إلا فى الكاف التى استبدلها بالقاف . ولعل من نقلها سمعها مشبعة قليلا فى صورتها الثانية « موسيقا » فوضعها قافا . ولك أن تقول من بعد هذا إن الشرق عرب الكلمة دون مسها فكان أميناً فلم يمسخها .

ثم ألا تتساءل : لم انفرد فن الغناء والعزف بكلمة « موسيقى » بأخذ اسم المعبودة موسا ذاتها ؟ ذلك لأنه أقدم الفنون وجوداً فنسب إلى تلك الروح معنى ولفظاً ، ولأنه لسان النفس ولغة الوجدان فهو أقرب للالهام ، ومن ناحية فالاغريق ما كانوا يفهمون ويتصورون الموسيقى فناً مستقلا عن الشعر . والشعر مصدره الشعور . وكان الشعراء يستصرخونها إذا استعصى الشعر على أحدهم : « ياموسى ألهميني فتلقنهم فتحيي فى قلوبهم » .

وأما قدمه فلأنه فطرى . فحيث وجد الانسان ، فالغناء وآياته ذلك الراعى ويراعته ، وحادى العيس وحداؤه ، هذا فى بيدائه ، وذاك فى كلائه .

انظر لهذه الكلمة الكبيرة « موسيقى » وما أجرى عليها ،

(1) Mossa (2) Mossthé (3) Moss (4) Iki (5) Mossiki

انتقلت مع النازحين اليونان الذين كانوا نواة لدولة الرومان. ومع أنهم ساروا سيرة آبائهم واتبعوا ملتهم، فقد غيروا فى اسم تلك الروح الملهمة فنطقوها موزا (١). فهم حاصروا السين المسكينة البارزة الطليقة بين المتحركين فقلبوها زايا، وقالوا موزيكا. ثم تسربت إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس، فنطقت كل أمة بالكلمة حسب مزاجها اللغوى، وتواطئها مع حفظ الزاى.

ولقد يحسن، وقد جاء ذكر معبودات اليونان التسع: أن تحاط خبراً بأنهم قد جعلوا لكل موسا. نصبا، سموه باسم خاص رمزاً لها.

وهؤلاء الموسيات أخوات شقيقات. وبنات المشترى(٢)، الذى استولد ملكة (٣) القرائح فأكرمت، وأتت بكل واحدة منهن، رئيسة فن من الفنون. وربطوهن بصلة الأخوة إيماء إلى أن الفنون العقلية حلقات مشبوكة فى بعضها البعض. فانك واجد خمساً منهن موكلات بالقريض بأنواعه: فالحماسيات، والبلاغة تحت لواء موسا. وموسا ثانية للفجعيات. وأخرى ثالثة للمسررات، ورابعة للغنائيات، وخامسة للغزليات والغراميات، وسادسة للرقص. وجميع تلك الفنون يخالطها الموسيقى التى تشترك فى جميع مظاهر حياة اليونان: فى الحروب، والأعياد، والاحتفالات الدينية، والعزف، والمسارح وما إليها. تلك سبع كاملة، ومنهن اثنتان لفنين لا يتصلان اتصالا ظاهراً بالموسيقى.

تلك الموسيات التسع، كن يسكن جانب طود « أولمب » مهبط الوحى اليونانى فى هيكل رب الكنارة (٤)، كبيرهن وإيادهن. ومن بينهن الحسناء موسا الموسيقى، التى تدعى « أوطرب (٥) » ويصورها الاغريق، وفى يديها زمارتها أو يراعتها، واسم هذه الحسناء مشتق من فعل « طَرْبُ (٦)» ومعناه تلذذ وانبسط. والمزيد فى صدر الكلمة علامة المبالغة، وناهيك بما يحدثان فى النفس والجسد.

ألا تجد معى القربى بين اسم هذه المعبودة والطَرَب؟ وهو كما تعلم ما يلحق الانسان من خفة عند شدة الفرح أو الحزن.

وقد ورد أن الطَرب مشتق من الحركة، والطَرْب هى الحركة التى تظهر عليك وقت الطرب. فاذا أردت التعدى قلت أطرب، واذا ماشئت الزيادة والتكثير. قلت طرّب. فيصح بعد ذلك أن تسمى موسا الموسيقى التطريب، وإذا شئت المُطَرِّبة.

ولقد كان عند العرب مثيل المعبودة موسا، موسا الشعر. سموها شيطاناً تحرزاً وصيانة. وصنعوها مرة أنثى وأخرى ذكراً

وبعد هذا، فهل لدى العرب مايقوم مقام موسيقى؟ وقد عرفت منشأها وسبب تسميتها، أظنك لاتتردد معى فى الجواب بلا. ورب معترض يقول، وما قولك فى السماع؟ ألا يفيد معناها، ويحل مكانها؟

إليك كل ما فى الكلمة: أصلها السمع، وهو ماوقر فى الأذن من شيء تسمعه، والوقر هى النقرة، ونقر تفيد معنى ضرب، ومنها نقر العود، أو الدف، ضربه ليصوت. ومن السمع السماع وهو الغناء وكل ماالتذته الاذن من صوت حسن. وهذا الصوت، إن كان بشرياً، فيكون الغناء، وإن كان من آلة طرب، وملهى من الملاهى، فيكون العزف، وهذا يحصل بالطرق بالدفوف، والضرب بالجلاجل، ومنه المِعزف وهو الملهى الذى يُضرب به كالعود والطُّنبار، وغير ذلك من آلة الطرب. والعازف اللاعب بها، وأيضاً المغنى لأنه يصوت، وعلى ذلك يكون السماع جامعاً للغناء والعزف.

ولئن صح أن يجمع السماع النوعين اللذين يتركب منهما الفن، إلا أنه لايتعدى معنى الوقر فى الآذان، أى ينقر طبلتها، فينتقل إلى أجزائها، فيتصل إلى العصب السمعى. فأين هذا مما فى موسيقى من المعانى والفن الالهامى؟

والآن وقد عرفت لفظ موسيقى ومعناها، فانى سأحدثك عنها طبيعة وفنا.

(1) *Musa* (2) *Jupiter* (3) *Mnêmosyne* (4) *Apollon*
(5) *Efterpo* (6) *Jerpo*

بحث في المقامات

مشابهات اليكاه

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

قبل التكلم على مايشابه لحن اليكاه من الألحان ، نذكر هنا متى يجوز استبدال الجهاركاه بالحجاز . ومتى نستبقيها فى درجتها فى لحن اليكاه .

تستبدل الجهاركاه بالحجاز ، إن كان المقصود هو البدء بصياح اليكاه « وهو النوى » . ويكون الحجاز عندئذ بمثابة صياح للحساس الأدنى للحن .

أما إذا كان المقصود بالبدء بالنوى هو الدخول بالمرتبة الثانية للحن . فنستبقى الجهاركاه كظهير للنوى .

والرأى الأخير أقرب إلى الصحة من الرأى الأول ، أى أن البدء بالجهاركاه أصح من البدء بالحجاز خلافاً لما يزعمه بعض المعاصرين ، لأنه :

أولا — ورد فى الكتب القديمة أن لحن اليكاه يبدأ « بالنوى مُظَهّراً » والحجاز ليس بظهير للنوى . بل الجهاركاه هى ظهير النوى .

ثانيا — الجهاركاه تعتبر أيضاً بمثابة حساس لجنس الراست المنشأ على النوى . وتكوين اللحن يقضى وجود هذا الجنس .

***

ولنتكلم الآن على مشابهات لحن اليكاه من الألحان :

١ — لحن النوى

الأصل فى هذا اللحن أن يبتدىء ويستقر على جواب اليكاه « النوى » وأن تكون منطقته مرتبة واحدة :—

نوى . حسينى . أوج . ماهور « كردان » . محير . بزرك . ماهوران « جواب جهاركاه » رمل توتى « جواب نوى » .

ولما كانت منطقة اللحن مرتفعة . بحيث يصعب الاستمرار فى الغناء منها ، ونظراً لأن الموسيقى العربية تتبع نظام الأجناس ، فقد يضيف بعضهم ذا أربع من جنس البياتى تحت النوى ، ويجعل ختام اللحن على الدوكاه بدلا من النوى .

ويستبدل بعضهم جواب الجهاركاه بجواب الحجاز ، للحصول على حساس للحن ، ويستبقى بعضهم اللحن بدون حساس .
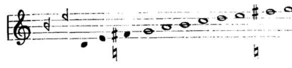
وأما إذا استبدلت أى نغمة أخرى من الدرجات الأساسية ، فيجب أن يميز اللحن ، فيقال « لحن نوى العجم » ، إذا استبدلت فيه الأوج بالعجم ، ولحن « نوى الكرد » ، إذا استبدلت فيه السيكاة بالكرد ، ولحن « نوى بوسليك » . إذا استبدلت فيه السيكاه بالبوسليك ، ولحن « حجاز النوى » إذا صور لحن الحجاز على النوى وهلم جرا .
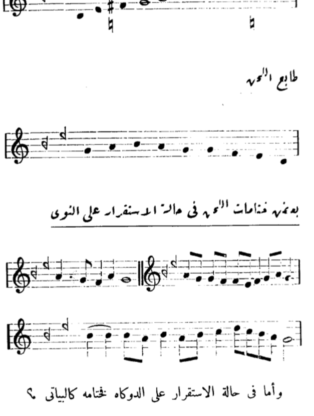
ليس له مثيل فى الألحان الافرنجية لاحتوائه على أبعاد شرقية .

مقارنة العجم بعجم اليكاه :

لحن اليكاه	لحن النوى
١ — يبدأ بالنوى مظهراً	١ — يبدأ بالنوى ولا يشترط أن يكون مظهراً
٢ — يستقر على اليكاه أو النوى	٢ — يستقر على النوى أو الدوكاه
٣ — يجوز استبدال الجهاركاه بالحجار عند البدء	٣ — تستبدل الجهاركاه بالحجاز فى جميع سير اللحن إذا اتبعنا رأى القائلين بضرورة الحساس
٤ — اللحن من مرتبتين	٤ — اللحن من مرتبة واحدة يضاف تحتها ذو أربع إذا أريد الاستقرار على الدوكاه

تدوين اللحن





وأما فى حالة الاستقرار على الدوكاه فختامه كالبياتى ؟

الأوبرا وتطورها

نشأة الغناء المسرحي

« أوبرا » لفظ إيطالي يطلق على كل رواية شعرية مسرحية ملحنة . فهي بذلك الملتقى الذى تتقابل فيه الفنون الأشقاء الثلاثة : الشعر والموسيقى والتمثيل . ويتضح من هذا أن هناك ثلاثة عناصر لا بد أن تشترك معا حتى تخرج الأوبرا للجمهور تلك العناصر الثلاثة هي : الشاعر الذى يضع الفكرة ويُقَصِّد متن الأوبرا ، والموسيقار الذى يؤلف ألحانها ، والمغنى الذى يقوم بالقائها على الجمهور .

وتتفاوت أهمية هذه العناصر الثلاثة بالنسبة لبعضها بعضاً ويختلف تفوق أحدها على الآخرين تبعاً لاختلاف القرون والأزمان . والأوبرا تكون فى العادة ذات مبنى غرامى وذلك أن روح الموسيقى أكثر مايتجلى فى الحب . وكما يقول « فاجنر » ملك الأوبرات فى العالم « إن الموسيقى امرأة والمرأة لايمكن أن تعيش بغير الحب » .

والأوبرا وليدة ما اصطلح على تسميته بالقصص الموسيقى وهو ماكان لدى الممالك القديمة من القصص التى لم تكن الموسيقى عنصرها الجوهرى بل كانت مساعداً كمالياً لها .

كان الشائع أولا أن ذلك القصص الموسيقى بدأ ظهوره عند قدماء اليونان فيما أخرجوه من رواياتهم ومآسيهم « تراجيديا » غير أنه بعد حل الرموز الهيروغليفية وتقدم علم الآثار المصرية بما كشفت عنه المدافن والنقوش ، ظهر بطلان هذا الزعم . وثبت أن شجرة ذلك القصص الموسيقى تمتد جذورها إلى أبعد من قدماء اليونان . وأن أول من فكر فيها هم قدماء المصريين . فقد أثبت العالم الفرنسى الأثرى « ماسبيرو » فى أواخر القرن التاسع عشر أن تاريخ هذا القصص قد ابتدأ عند قدماء المصريين منذ الدولة الوسطى التى قامت حوالى سنة ١٢٠٠ ق . م . وكان على نحو يشبه ما يوجد الآن فى القرى المصرية مما ينشده جماعة القصصين . من قصتى أبى زيد وعنترة وغيرهما مع متابعة الآلات ، كالرباب وما إليها . فقد اكتشف عند قدماء المصريين فى آثار مدينة طيبة القديمة فى مدفن « سيزوستريس الأكبر » ما أثبت أن العمال الذين كانوا يجهدون أنفسهم فى العمل طوال النهار حيث تشتد حرارة الشمس ، كانوا يتتهزون فرصة انتهاء العمل فيجتمعون فى ضوء القمر يستروحون الى قصص يخفف عنهم آلام التعب ، وآية ذلك ما عثر عليه من القصص مدونا على البردى القديم « بابيروس » المحفوظ فى دور الكتب بل إن ما حواه ذلك البردى ليظهر لنا جلياً كيف كان المصريون الأقدمون يعتقدون أن فى وجود القصص مع الموتى فى مدافنهم سميراً يحادثهم ويخفف من وحدتهم ، وكيف كان المصريون يتعلقون بالأدب والقصص ومن أية ناحية كانوا ينظرون إليه . وقد أتى العالم الانجليزى الأثرى « فلندرس بترى » فى حكاياته عن مصر القديمة على ذكر كثير من أمثال هذا القصص .

لم يقتصر الأمر على ذلك فقد تقدم التاريخ الموسيقى فى السنوات الأخيرة تقدماً باهراً كشف عما كان عند قدماء المصريين من الاتصال الثابت بين الشعر والموسيقى والرقص وملازمة متابعة بعضها بعضا .

أتى قدماء اليونان بعد قدماء المصريين فكانوا أول من أخرج روايات تمثيلية فى أماكن خاصة بها سموها بالمسارح واشتركت الموسيقى فى تلك الروايات المعروفة « بالتراجيديا »

والتي كان الغرض منها تمثيل قوة الطبيعة فى آلهتهم . ولم يكن يشترك فى تلك الروايات غير آلة واحدة هي القيثارة . ثم دخلت الأناشيد فى تلك الروايات حتى أصبحت أهم أجزائها . ومما اشتهر فى ذلك أناشيد سقراط . ثم ظهر فى مدينة « كورنت » مغن اسمه « اريون » تقدم بأناشيد تلك الروايات حتى بلغ عدد المشتركين فى النشيد الواحد أكثر من خمسين منشداً . ولما جاء عهد « اسبرطه » دخلت فى الروايات الأناشيد الحماسية .

ظل الأمر كذلك حتى جاءت العصور الوسطى ففكر جماعة البروتستنت - نظراً لما كان ينزل بهم من الظلم والاضطهاد - أن يلتجئوا الى الكنيسة ليستخدموها فى تخفيف تلك المظالم فبدأوا يضعون الترتيلات يمثلون فيها سيدنا عيسى ويصورون ماينزل بأهل هذا المذهب من الجور والاستبداد وكانوا يطلقون على تلك الترتيلات « أسرار الكنيسة » .

وكان يشترك فى توقيعها القسس ، وهم أئمة الدين ، بقصد التأثير على الشعب . وقد بلغ فعلا من إقبال أهل أوربا على هذا النوع من الترتيلات أن ضاقت الكنائس ذرعاً بزائريها فاضطروا الى استخدام صحون الكنائس . فلما ضاقت أيضاً عن أن تسع تلك الجماهير الحاشدة ، خرجوا إلى الاسواق . والحقيقة أن الكنيسة ، بما فعلت ، قد أوجدت فى جميع أوربا هذا الشعور العظيم ، شعور وجوب ارتباط الموسيقى بالشعر على مرسح واحد .

وليس فى كل ما ذكرناه إلا مجرد تاريخ مختصر للقصص الموسيقى البسيط وما دخله من الأناشيد والترتيلات ، فكان أساساً تولدت منه فكرة الأوبرا التى لم يهتد إليها العالم إلا فى أواخر القرن السادس عشر ، كما سنبينه مستقبلا ؟

يفطر الصائم

قال بعض الفقهاء ، بحضرة الرشيد ، لابن جامع المغنى المشهور : « الغناء يفطر الصائم » ، قال ما تقول فى بيت عمر بن أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » أيفطر الصائم ؟ قال : لا . قال : إنما هو أن أمد به صوتى ، وأحرك به رأسى فيصير غناء .

اذا تكلمت الملوك !!

عزف الموسيقار ليزت مرة فى بلاط القيصر فى بطرسبرج ، وفى أثناء العزف تساقط القيصر الحديث مع جارته . فكظم الموسيقار غيظه هنيهة ، ولكنه رأى حديث القيصر متصلا ، وصوته يرتفع رويداً ، هنالك كف ليزت عن العزف وسكت . فسأله القيصر ، دهشاً . عن سبب سكوته ، فأجابه منحنياً فى احترام شديد « إذا تكلمت الملوك ، وجب الصمت على الخدم » .

أثرة !

قعد مغن يوماً يأكل مع زوجته ، فقال لها اكشفى رأسك ففعلت ، فقرأ « قل هو الله أحد » فقالت ما الخبر ؟ قال لها إن المرأة إذا كشف رأسها لم تحضر الملائكة ، وإذا قرأت « قل هو الله أحد » هربت الشياطين ، وأنا أكره الزحمة على المائدة .



ولى عهد

قيل لمغن غن لنا كذا ، ثم بعده كذا فقال ويلك . لاتقترح صوتاً إلا بولى عهد؟

لاتدرى اليسرى ماتفعله اليمنى

دعت سيدة نبيلة الموسيقار فردى إلى بيتها ، وأسمعته عزف ابنتها على البيانو ، وكانت معجبة بها الاعجاب كله .

وما كادت البنت تنتهى من العزف حتى سارعت الأم إلى فردى تسائله ، فى فخر وإعجاب ، رأيه فى عزف ابنتها

فقال الموسيقار ، مبتسما ، يلوح لى ياسيدتى أن تربية ابنتك تربية دينية بحتة ، فان يدها اليسرى لاتدرى ما تفعله يدها اليمنى.

بحة ! ؟

غنى مغن ، فقيل لبعض الندماء كيف ترى ؟ فقال :

ويحسب الندمان فى حلقه   دجاجة يخنقها ثعلب

نبوءة

اشترى والد فردى لولده ، وكان فى الثامنة من عمره بيانو كان مستعملا ، وفى حالة غير جيدة ، فعهد به لأحد الصناع ليصلحه ، وكان اسم هذا الصانع كافالينى

وما أشد دهشة والد فردى عند ما فتح البيانو بعد تصليحه فرأى مكتوبا عليه « أنا استيفانو كافالينى قمت بتصليح هذه الآلة مجانا حين تبينت عبقرية فردى الصغير »

ابو ريحانة وسويد

قال الأصمعى مررت بدار الزبير بالبصرة . فاذا شيخ قديم من أهل المدينة من ولد الزبير يكنى أبا ريحانة بالباب وعليه شملة تستره فسلمت وجلست إليه .

فبينما أنا كذلك . إذ طلعت علينا سويد تحمل قربة . فلما نظر اليها ، لم يتمالك أن قام إليها . فقال لها بالله غنى صوتاً قالت إن مـوالىّ استعجلونى قال لابد من ذلك ، قالت أما والقربة على كتفى فلا . قال أحملها وأخذ القربة منها فاندفعت تغنى :

فـؤادى أسير لايفك ومهجتى
تفيض وأحزانى عليك تطـول
ولى مقلة فرجى يطول اشتياقها
اليك وأجفـانى عليك همول
فديتك ، أعدائى كثير وشقتى
بعيد وأشياعى لديك قليـــل

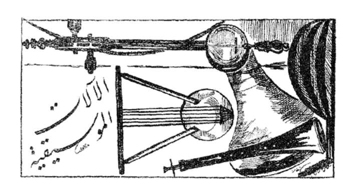
فصرخ صرخة ورمى بالقربة إلى الأرض فشقها وقامت الجارية تبكى وتقول . ماهذا جزائى منك ، أسعفتك بحاجتك فعرضتنى لما أكره من موالىّ، فقال لاتغتمى فان المصيبة على حصلت ، ثم نزع الشملة ووضع يدا من قدام ويدا من خلف وباع الشملة وابتاع لها قربة جديدة وقعد بتلك الحال . واجتاز به رجل من ولد على بن أبى طالب رضى الله عنه فعرف حاله فقال يا أبا ريحانة . أظنك من الذين قال الله تعـالى فى حقهم « فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين »

فقال ياابن رسول الله ولكنى من الذين يقال لهم . « فبشر عبادى الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه » فضحك وأمر له بألف درهم .

بحكم القانون

زار ملك البرتغال ، باريس ، وكان مولعاً بالعزف بآلة الفيولنسيل . فأراد أن يستدعى الموسيقار روسيني ، ليسمعه عزفه ، ويبدى رأيه فيه ، فلما جاء وعزف الملك أمامه أصغى إليه ، حتى إذا انتهى وألقى بالقوس من يده طلب إلى الموسيقار رأيه فى عزفه فقال :

« لابأس به بالنسبة لملك يخول له القانون أن يفعل ما يشاء »



آلة الكمان



تشغل آلة الكمان المحل الأول من جميع الآلات الموسيقية فى العصر الحاضر ، وقد زاحمت - هى وأسرتها - سائر الآلات الوترية ، كما أصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين ، لاتزاحمها فى تلك السيادة آلة أخرى غير البيانو ، الذى أصبح لسهولة استعماله أكثر الآلات ذيوعاً فى العالم ، وإن لم يستطع أن يضعف من مركز آلة الكمان أو أن ينال من سيادتها على الآلات الأخرى . ذلك لأن البيانو والكمان آلتان لا يتضاربان ، فلكل منهما ناحية من الفن لاتزاحم إحداهما فيها الأخرى .

فأما البيانو : فانه كما يقول الموسيقار المعروف ، لزت ، « قد استطاع بقوة الهارمونى التى يشتمل عليها ، أن يحصر فيه جميع الفن الموسيقى ، وإن فى السبعة الدواوين التى يحتويها ، ما يغنى عن مجموعة آلات فرقة موسيقية ، وإن الأصابع العشر ، لكافية أن تخرج على البيانو من الهارمونى ، مايخرجه مجموع فرقة بها مائة آلة »

فأفضلية البيانو إذن هى من ناحية سهولة استعماله ، وما أودع فيه من قوة تعدد التصويت ، مما لايمكن لآلة أخرى أن تجاريه فيه .

فأما الكمان ، فتتبوأ مكانة أخرى من الفن ، ذلك بأنها سلطانة العواطف ، وملكة الآلات جميعها فى الترجمة عن الشعور . ومن أبدع ما كتب فى ذلك قول « هاينى » الفيلسوف والشاعر الألمانى الكبير « الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور العازف بها ، وتكشف أسرار عواطفه ، تنقل عنه فى جلاء ووضوح أقل التأثرات وأضعف الانفعالات ، ذلك لأنه يضعها أثناء التوقيع على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه » .

ومن المدهش أنه رغم ما للكمان من المنزلة الرفيعة فى جميع العالم فانه لم يتطرق إليها أقل تغيير فى صناعتها منذ أكثر من قرنين ونصف قرن ، وذلك بالرغم مما حاوله الكثير من الفنانين ، مع أن البيانو لم يستكمل شكله الحالى إلا فى أوائل هذا القرن .

وأقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس فى تاريخ العالم كله ، آلة

هندية قديمة جداً . يرجع عهدها إلى خمسة آلاف عام قبل الميلاد ، اسمها « رافاناسترون Ravanastron » كانت ذات وترين ، غير أنها لم تتقدم فماتت .

ويرجع للعرب فضل إحياء آلات القوس ، فقد أوجدوا فى القرون الأولى بعد الميلاد الآلة الوترية المعروفة « بالرباب » وكانت ذات وتر واحد . ثم تقدمت، بهمة العرب أيضاً ، وأصبحت ذات وترين متساويين فى الغلظ ، ثم ذات وترين متفاضلين فيه ، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخرين ، وتنوعت أشكالها .

وتلك الرباب العربية هى أساس آلة الكمان . فقد انتقلت تلك الآلة مع العرب إلى الأندلس ، ومن ذلك الحين فقط ، بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر فى أوربا ، فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرباب العربية سموها ربيبة «Rubebe» أو ربيله « Rubella » كما صنع الطليان نفس هذه الآلة وسموها أيضاً ربيكه « Rubeca » أوربيك « Rebec » . وظاهر فى كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة « الرباب » .

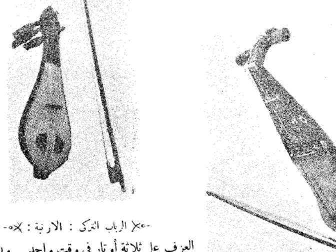
رباب مصر والشرق الادنى

رباب الشاعر

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك ، فعمت أوروبا فى القرن الرابع عشر ، وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر ، فسميت تلك الآلات « الفيولا » ومعناه الوتر . وقد صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم .

وفى القرن السابع عشر عم لفظ « فيولا Viola » جميع الآلات الوترية ذات القوس ، وكان أهمها فى ذلك الوقت نوعان ، الأول سمى فيولا الذراع « Viola da braccio » وكانت تحمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها ، كما هو الحال الآن فى آلة الكمان . وأما الثانى فسمى فيولا الركبة «Viola da gamba» وكان يضعها العازف بها بين رجليه أثناء التوقيع ، على النحو الذى تستعمل فيه الآن آلة « الفيولنسل » .

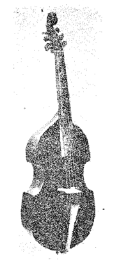
وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة فى مستوى واحد ولذلك كان من المتعذر على العازف أن يوقع على الأوتار الوسطى منها . بل كان لابد له من العزف على ثلاثة أوتار فى وقت واحد . وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل « ذات ستة أوتار » أكثر من قرنين عدل الأوربيون عن ذلك

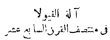


الرباب التركى : الارنبة :

رباب بلاد المغرب

ورجعوا إلى فكرة العرب فى وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال فى الرباب . وبذلك تطورت الفيولا فى منتصف القرن السابع عشر وصنعت آلة أصغر منها قليلا مشدود عليها أربعة أوتار فقط ، أطلق عليها اسم فيولون أو فيولينو « مصغر فيولا » وتلك الآلة هى مانسمية حتى الآن آلة الكمان .

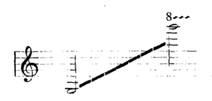



آلة الفيولا
فى منتصف القرن السابع عشر

وقد صادفت آلة الكمان ، على شكلها الأخير ، إقبالا عظيما من سائر شعوب العالم ، سيما بعد أن منحها الموسيقار منتفردى الطليانى السيادة على آلات الأركستر ، فيما وضعه من الأوبرات التى انتهج منهجه فيها جميع معاصريه وخلفائه .

وتسوى الأوتار الأربعة للكمان هكذا :

واما منطقة الأصوات التى تخرج من تلك الآلة فهى المبينة فى هذا المدرج الموسيقى :

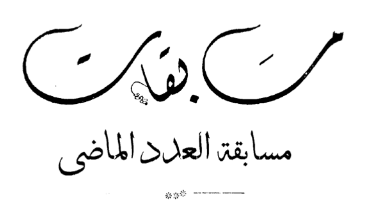


واختص بصنع آلة الكمان فى بادىء الأمر منطقة محدودة من أوربا ، هى بلاد التيرول وشمال إيطاليا ، وكانت أسرة أماتى « *Amati* » أخلد الأسر التى اشتهرت فى صناعة هذه الآلة ، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فى كريمونا إحدى مقاطعات سهول لومباردى بايطاليا ، وأخذت عنها أسرة ستراديفارى « *Stradivari* » . وبفضل هاتين الأسرتين بلغت صناعة الكمان أوج الكمال فى أوائل القرن الثامن عشر . بل إنه رغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم ، وتسابقها فى تأسيس المصانع المتعددة ، خصوصا فى ألمانيا ، فقد ظل اسم أسرتى أماتى وستراديفارى علماً على نهاية ما بلغته صناعة آلة الكمان من الجودة والاتقان . وقد فشلت كل محاولة أريد بها بذ الآلات التى خلفتها لنا هاتان الأسرتان .

وتصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر . ويخزن الخشب قبل صناعته حتى يتم جفافه فلا تتغير نسب الأبعاد التى صنعت عليها القطع المختلفة المكون منها الصندوق المصوت والتى يجب أن تبقى دائما ثابتة على النحو الذى ضبطها عليه الصانع ، حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من كل من تلك القطع على الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق الكلى المصوت .

وتتوقف جودة آلة الكمان على جودة الخشب وإتقان الصنعة ، ومراعاة دقة النسب بين القطع المكونة منها الآلة .

وكلما قدمت الكمان فى الاستعمال ، أصبح خشبها أكبر مرونة . والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى ؟



مسابقة العدد الماضى

الناى . العود . الكمان . القانون

الأسئلة	الأجوبة
« ١ » أى هذه الآلات مصرى بحت ؟	الناى
« ٢ » أيها أقدم عهداً وأيها أحدث ؟	أقدمها عهداً الناى ، وأحدثها الكمان
« ٣ » أيها أكثر انتشاراً فى الشرق ؟	العود
« ٤ » أيها انحدر فى تطوره من الرباب ؟	الكمان
« ٥ » أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟	القانون
« ٦ » أيها أقرب إلى الصوت الانسانى فى أداء اللحن ؟	الناى والكمان

وقد تلقت المجلة إجابات وافرة العدد من كرام القراء الذين لم يقتصروا فى اجاباتهم على الرد فحسب ، بل شجعونا بكلمات تنم عن أدبهم وطيب عنصرهم.

ومما زاد فى اغتباطنا أن كان الصواب كل الصواب حليف إحدى الأوانس فنالت الجائزة الأولى وهى الآنسة فردوس ابراهيم.

وقد أجاب كثير من حضرات المتسابقين إجابات موفقة ، إلا أنهم اقتصروا ، فى جواب السؤال السادس ، على ذكر آلة واحدة بدل اثنتين ، فعدتها اللجنة صحيحة أيضاً.

ونظراً لكثرة عددهم فقد أجرت اللجنة بينهم عملية « القرعة » ففاز بالجائزة الثانية حضرة محمد عبد العزيز سلام افندى ، وكانت الجائزة الثالثة من نصيب حضرة فريد عبد الهادى احمد افندى

وفيما يلى أسماء حضرات من وفقوا إلى حل هذه المسابقة :

بيان اسماء الذين وفقوا الى حل مسابقة العدد الثانى من المجلة

الاسم	العنوان
١ ـ الآنسة فردوس ابراهيم	١٥١ شارع السبتيه مصر (وقد تفوقت بالأجابة الصحيحة على السؤال السادس)
٢ ـ محمد عبد العزيز سلام افندى	دبلوم فى التربية والآداب ، موظف بدار المحفوظات العربية بالقلعة
٣ ـ فريد عبد الهادى احمد افندى .	بقلم الحوادث بمصلحة الموانى والمنائر بالاسكندرية
٤ ـ محمود حامد افندى	تلميذ بالسنة النهائية بمدرسة التجارة المتوسطة بالمنصورة
٥ ـ عبدالحميد رفعت شيحه افندى	٤ شارع المغاورى باسكندرية
٦ ـ عبدالمنعم محمد الشربينى افندى	١٣ شارع الاديس ، جليمونوبولو ، رمل الاسكندرية
٧ ـ محمد حامد صبح افندى	موظف بمديرية بنى سويف
٨ ـ محمد على افندى	كنجاتى ، ١١ شارع الخديو الاول « مطبعة مصر » اسكندرية
٩ ـ يوسف رحمين افندى	٣١ شارع الشيخ قمر بالعباسية مصر
١٠ ـ خليل الوحش افندى	٩١ شارع السبتية بولاق مصر
١١ ـ زايد حسن جمعه افندى	٧٧ شارع فؤاد الأول بمحل البنات مصر
١٢ ـ قسمت زين العابدين	حلوان
١٣ ـ حامد طه العبد افندى	٢٢ شارع محرم بك باسكندرية
١٤ ـ آنسة ف . ج . ف .	٢٢١ شارع الملكه نازلى مصر

أما الجائزة الاولى فهى آلة كمان كاملة «١»

وأما الجائزة الثانية فهى اشتراك سنه فى مجلة الموسيقى

وأما الجائزة الثالثة فهى اشتراك نصف سنة فى مجلة الموسيقى

تظهر في العدد القادم مسابقة فنية طريفة

« ١ » مهداة للمجلة من محلات عزيز بولس

أدب الموسيقى وفلسفتها

الموسيقى والشعر

فى رأى طاغور

رابندرانات طاغور ، الفيلسوف الهندى ، شاعر غير منازع . سلخ من العمر سبعين وأربع سنوات . ولا يزال فتىّ الروح صبياً .

لم يكن طاغور بحاجة الى التنويه والاشادة فنعرفه الى القراء فما نحسب عالماً ، ولا أديباً ، ولا متأدباً إلا قرأ لطاغور واستهوته فلسفته الحكيمة ، وأدبه الرائع المبين ، وحكمته الصافية .

وهو فوق ذلك موسيقى مطبوع ، يستذيق له النغم ، وتنقاد الألحان . تصدّ القصائد ونظم الأناشيد ، وأبدع فيهما ما شاء له الابداع ولكنه ، فى شاعريته الممتازة ، يأبى على الشعر الذى يصاغ منه الغناء أن يتحيف اللحن ويجعله ردفاً يتأثره وما كان الشعر إلا ليجمّل الألحان .

* * *

« والموسيقى غنية بنفسها فلماذا نقفها من الشعر موقف الجارية ؟ ألم تر إليها يتجلى سلطانها حين يختفى الشعر وتحتجب الكلمات ؟ ذلك بان قوتها القاهرة كامنة فى ملكوت الخرس والاعياء ، تفصح بما لا يبين عنه الشعر إطلاقا »

* * *

كذلك يقول الفيلسوف الشاعر وعنده « ان الشعر كلما خف عبؤه عن انشودة كان ذلك خيراً للانشودة نفسها ، فالشعر للأغانى الجيدة لهندستان لا أهمية له ، إلا أن يفسح الطريق للحن فيبلغ غرضه دون غل أو قيد . والغناء لا يبلغ غايته من الكمال إلا إذا أتيح لألوان ألحانه أن تنطلق فى حرية وخلوص ، هنالك تخلب اللب وتصعد بالنفوس الى ملكوتها العجيب .

وكما أن المرأة فى بلادنا تلتزم طاعة بعلها فتكسب بتلك الطاعة سيطرتها عليه ، فكذلك الموسيقى تخدم الشعر وتتمشى طوع كلماته ، ولكنها صاحبة السيطرة على الأغانى .

كنت أحس ذلك كلما قصدّت أناشيدى ، وإذ كنت أصوغ هذه الأنشودة .

لا تكتمى السر عنى   انى أحبك جهدى
أفضى به يا حياتى   أفضى به لى وحدى

وكنت أترنم بها فى هدوء ، أحسست أن ليس من قدر الشعر أن يبلغ بنفسه الغاية التى ينتهى إليها اذا احتواه اللحن بلى لقد خبّرنى اللحن أن ذلك الشعر الذى تلهفت الى سماعه قد اختلط بسر مروج الغابة الخضراء ، تحوطه فى سكون الليل أشعة القمر البيضاء ، ويحجبه ستار أزرق من أفق لا نهاية له . ذلك هو السر العميق للأرض والهواء والماء .

ولقد سمعت فى صباى أنشودة مطلعها :

أيهذا الغريب ، وهو بقلبى   من كساك الثياب نوراً وسحرا ؟

فأيقظ ذلك السطر المفرد فى مخيلتى صورة تلازمنى حتى اليوم .

ولقد رغبت يوماً أن أصوغ أغنيّة من نظمى على وتيرة ذلك اللحن الذى كان يحوّم فى رأسى فنظمت وأنا أتغنى ذلك اللحن : —

غريبة الدار والوطن   عرفت مغناك من زمنْ
تخذتِ من شاطىء النهى   مسارح الفكر والفطَنْ

ولو أننى لم أكن أدرى كيف أتم قصيدتى إلا أن سر اللحن قد أفضى الىّ بعذوبة تلك الأجنبية وحلاوتها . « إنها هى » ذلك ما كانت تؤكده لى نفسى . هى ذلك الرسول الذى يفد علينا دائماً من الشاطىء الآخر للمحيط المملوء بالأسرار . هى تلك التى خلبت قلوبنا بالرغم من طول تعاقب صباح الخريف الندى ومساء الربيع الزكى ، وجعلتنا نتطلع الى السماء نصغى الى تلك الانشودة . هى الفكرة . هى الألهام .

ولقد حملنى هذا اللحن الى باب تلك الاجنبية الفتانة ، هنالك عرفت كيف أتم قصيدتى » .

وكذلك يجلى طاغور بفلسفته البيانية الخلابة عن مواطن الحق فى أثر الموسيقى والشعر ، وينزل كلا منزلته ومكانته . وهو فى ذلك جد مصيب .

الغنـــاء

وصـف أدبي للأسـتاذ صاحب التوقيـع

— ١ —

سمع الانسان الأول خرير الأمواه . وزفيف الرياح وتضارب الأغصان . وصوت الأحجار الساقطة من أعالي التلال . وتغريد الطيور على الأفنان . فتبادرت إلى ذهنه فنون من النغمات . كانت بسيطة فى مبدئها ، لاتعدو ضربات بعصاً على قطعـة من حجر أو خشب . ثم تدرجت إلى أن كانت الموسيقى بجلالها وسحرها .

وذهب الانسان الأول يعمل ويكدح ، حتى إذا ملأ بطنه واستوفى شرابه . ونام واسـتراح . ثم استيقظ فى نشوة من اللذة . أو انطلق فى شعور من القناعة والرضى صاح معبراً عما أحسه من عاطفة . فكانت أغانيـه فى بساطة أنغامها لاتعدو : آه وإيه ولا لا . . . . : إلى آخر ذلك من نغمات تدرجت فى التركيب والتحرير والتبـديل والتعديل . وانثنت لترى نفسها وقد قيدت بأوزان وقوانين ونغمات ما بين الصبا والحجاز . إلى آخر ما يعرفه أرباب الفن .

وهكذا ، إذا تحركت أهواء المرح . ونزعات الرضى فى نفس الانسان ، انطلق من غناء وترتيل يسر النفس . ويثير القلب ، ويبعث بالغرام المدفون ، ويرسل بالصبابة الكامنة بين الضلوع .

يطرق الصوت الجميل والغناء البديع الأذن ، فيستهوى الفؤاد ، ويوقظ القلب ، ليذكر غرامه الماضى ، أو يجول فى حبه الحاضر ، أو ينشد هوى وهياماً فى المستقبل القريب .

— ٢ —

سمعنا اللحن البديع . والصوت الجميل والآهة الصادرة من قلب مجروح إلى أفئدة معـذبة . وأرواح حائرة . وضمائر مصورة عليها كل ألوان الفتنة والشقاء . تدل عليها « عين » تراق عبراتها . و « ليل » ينادى .

عبّرت الأغنية العـذبة الجميلة الغردة الشـادية عن كل مايختلج بالنفس . ويصطدم بالفؤاد . وذهبت فى سحرها وفى لينها تسـتلب اللب . وتستخرج من مكامن النفس آلامها . وتبعث آمالها كيف شاءت .

وصاح المغنى يناجى ، وكلنا سميع عندما كان ينادى ، والقـلوب حيرى واجفـة . والآذان مرهفة مصغيـة . والأرواح صادئة ظامئة . فكأنك فتحت لها عيناً سلسبيلا عذبة المورد . صافية المنهل تستقى منها وتستحلب حلاوتها وترضى بما قسم لها وتنشد الرى . ولـكن شتان بينها وبين ماتطلبت . وهيهات لها أن تنال بغيتها .

وغطى المغنى بصوته على العيـدان والكمان . وانطلق يضرب على أوتار عقـيرته ، فأخنى كل ماعداه . وبدا الصوت منطلقاً فى وسط من السحر . وفى هدوء من الصمت . وفى سكون من الاصغاء . وانتهى بآهة ناعمة لينة . وفى لينها فعلت مالم يفعله أقوى الأصوات . ولا أعلى النغمات .

— ٣ —

هذه النغمات الصادرة من حنجرة هذا المغنى الصادح .

المنطلقة من أوتار العود . وآلات الطرب . كالكمان والقانون . تفعل فى النفس ما تفعل ، ثم تسبح فى الجو صاعدة إلى أجواز الفضاء تأبى قفولا أو رجوعا .

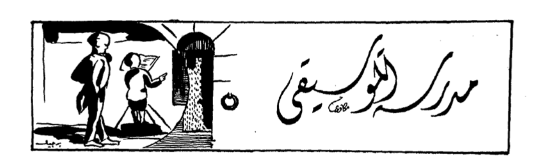
إسمع لهـذه النغمات . حينما احتواها الغناء . إذ بكى الشاعر من هجر حبيبه . فردد المغنى أغنيته . ثم خاطب الشاعر قائلا « أن ارفق بنفسك ياشاعر ولا تدعها تذوب فى قصائدك . وارحمها فان الألحان عليك لباكية . فرفقاً بنفسك ياشاعر فكلنا أنت وشكوانا هى شكواك »

يا ألله . المغنى يواسى الشاعر . والشاعر يواسيه . وكل منهما ينظر لبلوى أخيه ، فلا يدرى كيف يعزيه . وهكذا كتب على أهل الفنون من الشقاء مالا يحد . ومن الألم مالا يوصف .

— ٤ —

تصدر النغمات فى لحظات . فاذا ما انتهت هذه اللحظات كانت النغمات هى الأخرى إلى انتهاء ، لم يكتب لها الخلود فى سحرها وفتنتها إلا إذا استعانوا « بالنوتة » يقيدون بها هذه النغمات ليمكنهم أن يعيدوها مرة أخرى ، أو باسطوانات الحاكى وأشرطة « الراديو » الناطقة يسجلون بها الأغانى .... ولكن هذه النغمات التى دفعتها حنجرة هذا الطائر الغرد ، والصادح الناطق ، هذا المغنى الذى بعث بها فى جو من السحر فى وسط الرياض . ليسمع هذه الجماعات المحيطة به ، ويفتنها ، ويذهب بها مذاهب فى عالم الخيال والآمال ... لايمكن أن تعود مرة أخرى هى بنفسها ، كما لايمكن أن تعود هذه اللحظات التى صدرت فيها ، واتخذتها زمناً لها وميقاتاً ؟

فؤاد قنديل
المدرس بالمدارس الأميرية



مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث

المفاتيح

أوضحنا فيما تقدم أن المدرج الموسيقى يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة: خمس منها على الخطوط. وأربع فى الأنهار، وواحدة أسفل الخط الأول. وأخرى على الخط الخامس.

وحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة، يربى ما نستخدمه منها على السبعة دواوين فان المدرج الموسيقى، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفى بقبول جميع هذه الأصوات.

لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة، سموها «المفاتيح»، ترسم فى أول المدرج من جهة اليسار لتميزه عن غيره من المدرجات، ولتعين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية.

أنواع المفاتيح

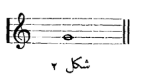
وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :ـ

«١» مفتاح صول «أو مفتاح الكمنجة» شكل «١»

شكل ١

ويستعمل هذا المفتاح فى تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة.

وسمى بمفتاح صول لأنه يبتدأ فى كتابته من الخط الثانى فى المدرج. ويكسب العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول، شكل ٢



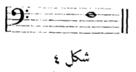
شكل ٢

«٢» مفتاح فا «أو مفتاح الباس»، شكل ٣

شكل ٣

ويستعمل هذا المفتاح فى تدوين الاصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة.

وسمى بمفتاح فا لأنه يبتدأ فى كتابته من الخط الرابع، ويكسب العلامة المرسومة فوق هذا الخط اسم فا، شكل ٤



شكل ٤

«٣» مفتاح دو «١» ويرسم كما فى شكل ٥

شكل ٥

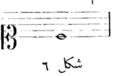
ويستعمل هذا المفتاح فى تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط.

وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز عليه بهذا المفتاح اسم دو.

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :-

«١» المفتاح الحاد «أو مفتاح سوبران، وهو أحدّ أصوات الغناء للنساء»

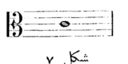
ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل ٦



شكل ٦

«ب» مفتاح ألطو «الصوت الثقيل من النساء والأولاد»

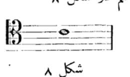
يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل ٧



شكل ٧

«ج» مفتاح تينور «الصوت الحاد من الرجال»

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو شكل ٨



شكل ٨

والشائع فى الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامة الموسيقية الخاصة بألحان الآلات هما المفتاحان الأولان، مفتاح صول ومفتاح فا. كما أنهما يستعملان كذلك فى كتابة الكثير من ألحان الغناء. ويمكن الاكتفاء بهما فى الأحوال الاعتيادية.

أما المفتاح الثالث، وهو مفتاح دو، فهو خاص، فى الغالب، بألحان الغناء فى الأوبرا. لانها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات. ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته «١»

الاصوات المحصورة فى المدرج ذى مفتاح صول

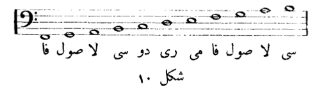
وينحصر فى المدرج ذى مفتاح صول العلامات الآتية، كالموضح فى شكل ٩

صول فا مى رى دو سى لا صول فا مى رى

شكل ٩

الاصوات المحصورة فى المدرج ذى مفتاح فا

وينحصر فى المدرج ذى مفتاح فا العلامات الآتية كالموضح فى شكل ١٠



شكل ١٠

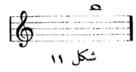
الخطوط الاضافية

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التى تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة، فان خطوط المدرج وأنهاره الخمسة لا تفى بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التى سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً.

(١) معلمو ومعلمات الموسيقى ليسوا فى حاجة الى تلقين التلاميذ هذا المفتاح اكتفاء بالمفتاحين السابقين. ويكتفى بهما للمبتدىء عموما.

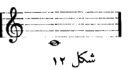
(١) نكتفى بذكر ماتقدم عن هذا المفتاح، مفتاح دو، بالنسبة لعدم احتياج المبتدىء اليه.

لذلك عمد الموسيقيون الى حيلة أخرى، وهى أن ترسم شرط قصيرة، فوق وتحت خطوط المدرج الأصلية، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الأضافية». فيقول الأنسان مثلا إن علامة سى واقعة أعلى الخط الأول الاضافى فى المدرج شكل ١١



شكل ١١

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الاضافى تحت المدرج شكل ١٢

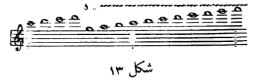


شكل ١٢

وهكذا يستطيع الانسان أن يرسم فوق وتحت المدرج، فوق استعمال المفاتيح المختلفة، عدة خطوط إضافية تساعده على تدوين الأصوات الموسيقية المتعددة.

علامة الاوكتاف أو «الديوان التالى»

واذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الاضافية فانه يلتبس علينا عدّ تلك الخطوط فى أثناء العزف، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها. ولذلك فانه لا يستعمل منها فى الغالب أكثر من خمسة خطوط، فاذا اضطر الانسان إلى تدوين صوت يحتاج فى تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الأضافية الخمسة المذكورة، فانه يستعيض بتلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى علامة الاوكتاف، ويرمز لها فى النوته بالرقم الافرنجى 8 وعلى جانبه الأيمن شرطة أفقية متعرجة(١) كما فى شكل ١٣



شكل ١٣

ومعنى تلك الأشارة أن جميع العلامات الموسيقية الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تخفض فى حدتها اوكتاف كامل «ديوان كامل» عن مدلولها الكتابى.

ويستحسن فى حالة كتابة تلك العلامة تحت المدرج بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم 8 بكلمة basso ومعناها «ثقل»، لتحاشى الالتباس، فترسم كما فى شكل ١٤

8 Basso

شكل ١٤

ومتى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها، وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعى«٢».

العلاقة بين مدرج مفتاح صول ومدرج مفتاح فا

وإذ قد أوضحنا العلامات الموسيقية التى تنحصر فى كل من مدرج صول ومدرج فا، فليعلم الطالب أن كلا من هذين المدرجين يشمل منطقة من النغمات غير التى يشتمل عليها الآخر. فمدرج مفتاح صول يبتدىء بالعلامة الموسيقية رى التى هى تحت الخط الأول منه «انظر شكل ٩»، بينما مدرج فا ينتهى بالعلامة الموسيقية سى التى هى أعلى الخط الخامس منه «انظر شكل ١٠». فاذا أضفنا بين هاتين العلامتين علامة دو التى تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة فى المدرجين متصلة اتصالا تاماً فى الترتيب التدريجى، صعوداً من مفتاح فا الى مفتاح صول، أو هبوطاً من مفتاح صول الى مفتاح فا.

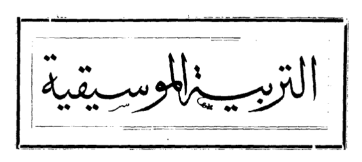
ولهذا فان المدرجين لا يفصلهما فى ترتيب علاماتهما الموسيقية غير خط إضافى واحد، هو الاول من أسفل مدرج مفتاح صول، والأول من أعلى مدرج مفتاح فا. وتقع عليه علامة دو كما فى شكل ١٥

رى
دو
سى

شكل ١٥

«١» قد يكتب أحياناً الحرفان va (اختصار اوكتافا) علي يمين الرقم 8 قبل الشرطة المتعرجة هكذا 8 va~~~

«٢» يكتب في كثير من الاحوال فى النوته الافرنكية بعد انتهاء الشرطة المتعرجة لفظة Loco وهي لفظة ايطالية معناها لغة (فى مكانه) واصطلاحاً تنبيه العازف الي انتهاء مفعول الشرطة المتعرجة.



موسيقى الطفل

التأليف والابتكار الموسيقى
للأستاذ محمد محمد حبيب
المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف
(واستاذ التربية الموسيقية بالمعهد)

بينا فى المقالين السابقين وجوب العناية بمسايرة غرائز الأطفال فى التربية الموسيقية وكيفية استثمار مواهبهم الفنية وضربنا بعض الأمثلة للدلالة على مبلغ تأثر الطفل بالموسيقى واختياره ما يلائم طبيعته منها وبعضها الآخر لبيان كيفية استثارة قوى الأطفال النفسية الكامنة

وقد قسمنا مهمة التربية الموسيقية إلى قسمين أساسيين يختص أحدهما بعنصر الايقاع والآخر بعنصر النغمة أى اختلاف الأصوات حدة وغلظا.

وما دمنا قد تناولنا فى الأمثلة السالف ذكرها عنصر الايقاع فقط فقد بقى علينا أن نتناول العنصر الآخر الذى لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يزيد.

والواقع أن للنغمات الموسيقية تأثيراً كبيراً على مشاعر الطفل وعواطفه وانفعالاته النفسية.
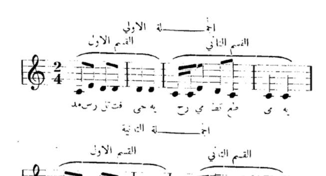
وليس أدل على ذلك مما يتجلى فى الطفل من ميله الشديد إلى سماع الموسيقى والتغنى بألحانها فى معظم الأوقات سواء أكان ذلك بتقليد ما يحلو له منها أم بابتكار ألحان يرتجلها كلها أو بعضها فى المناسبات المختلفة.

ولقد تراه يؤلف الألفاظ ويلحنها بطريقة تنم عن بساطة طبيعية وسلامة فطريه.

بينما كنت أكتب هذه السطور إذ سمعت طفلة صغيرة تغنى بلغتها العامية هذين البيتين :

مَدْرَسِةِ الفتحيّه   حَرَمِيةِ الطعيهْ
مدرسةِ الأهرامْ   حرميةِ الجُرْنَانْ

حسب اللحن الآتى :



وقد وجدت هذا المثال خير نموذج لاظهار مقدرة الأطفال على التأليف والتلحين وإليك بعض ما يستلفت النظر فى هذا المثال :

«١» من حيث المعنى — تقع المدرسة الفتحية فعلا فى دائرة الجهة التى تقيم فيها الطفلة ولعل عدم ملاءمة نظام التعليم بالمدرسة الملحقة بها هذه الطفلة لميلها الفطرى جعلها تعبر بطريقة لا شعورية عما يخالج نفسها من هذه الناحية ، فأرادت ذم المدارس فى شخص مدرستى « الفتحية » و « الأهرام » مظهرة هذا الذم فى اتهام المدرستين بالسرقة واختيرت « الطعمية » فى الحالة الأولى لمناسبة القافية الموحدة فى شطرى البيت كما أختير « الجرنان » فى الحالة الثانية وفقاً لقانون « تداعى المعانى » أو لأن المدرسة لابد أن تكون سرقت « الجرنان » لتأخذ منه اسمها حسب ما ورد بخيال الطفلة

وذلك باعتبار كلمة « الأهرام » اسما للجريدة المتداولة التى كثيراً ما تسمع بها الطفلة المذكورة فى بيتها ، « لا اسماً لبناء الأهرام المشهورة ، وكل هذه المعانى مناسبة لطبيعة الأطفال وخيالهم.

« ٢ » من حيث الايقاع والميزان الشعرى ـ وقع اختيار الطفلة على مجزوء بحر المتدارك ذى الخبن والقطع ، وهو آخر ما يدرس عادة من بحور الشعر فى علم العروض ، لملاءمته جد الملاءمة لبساطة الميزان الموسيقى الثنائى المختار للتلحين ولا نقصد بهذا أن تلك الطفلة درست من العروض كثيراً أو قليلا ، وإنما نسوق هذا القول للدلالة على أن الطفل قد يصل بسليقته إلى ما لا يُتوصل إليه عادة من طريق العلم إلا بدراسة الشىء الكثير!

وقد التجأت الطفلة إلى ضرورة شعرية بعدم تشديدها ياء كلمة « حرمية » فى كل من البيتين محافظة على سلامة الوزن الشعرى وما يتبعه من سلامة الوحدات الموسيقية الزمنية كما التجأت إلى التساهل فى مطابقة حرفى الروى فى قافيتى البيت الثانى « الأهرام ـ الجرنان » وهو ما يعبّر عنه بعيب الأكفاء لما بين الحرفين المختلفين من تقارب ، وهذا فى اعتقاد الطفلة ليس بعيب كبير ما دام فى ذوقها مقبولا ولو بنوع من الاستثناء مقابل حصولها على الغرض المقصود بدون تكلف (وهو المناسبة بين كلمتى « الأهرام و الجرنان »)

« ٣ » من حيث التركيب الموسيقى *"Musical form"* ـ قسم اللحن إلى جملتين موسيقيتين متساويتين تامتين يحتوى كل منهما على قسمين متساويين أحدهما بمثابة سؤال (مبتدأ) والآخر بمثابة جواب (خبر) وبذا أصبح تركيب اللحن ذا تماثل موسيقى لا شذوذ فيه وقد ساعد على ذلك متانة التأليف الشعرى وخلوه من العيوب المؤدية إلى فساد التركيب الموسيقى كالتضمين الذى إما أن يؤدى إلى إطالة الجملة الاولى عن الثانية فيختل التوازن الموسيقى فى اللحن وإما أن يؤدى إلى إنهاء الجملة الموسيقية الأولى قبل نهاية الجملة اللفظية الأولى والبدء بالجملة الموسيقية الثانية قبل البدء بالجملة اللفظية الثانية فلا يكون ثمت انسجام أو ترابط بين المعانى الموسيقية واللفظية وهذا ليس من الموسيقى فى شىء . وبالاجمال فقد ساعد على متانة التركيب الموسيقى حسن اختيار الشعر من النوع الصالح للتلحين .

« ٤ » من حيث اللحن ـ ألف اللحن من ثلاث درجات صوتية فقط محافظة على البساطة فى التلحين ومع هذا فقد استوفى الشروط المميزة للألحان الجيدة ، ونذكر من ذلك :

١ ـ بدىء بأساس مقام اللحن ، وهو دو الكبير . وثالثته مع الاتيان بالأساس فى موضع القوة من الميزان وذلك

يساعد على إظهار شخصية المقام المذكور .

ب ـ أتى فى الباطوطة المنتهى بها القسم الأول بثانى درجات المقام ، وهى إحدى درجات التأليف المستعمل كثيراً فى نهايات أواسط الجمل الموسيقية ، وهو المكون من خامسة المقام وسابعته وثانيته ،

ج ـ أتى بالأساس ثانياً فى موضع قوة من الباطوطة المنتهى بها القسم الثانى من الجملة ، ولا سيما بعد الاتيان فى موضع ضعف من الباطوطة السابقة بثانى درجات المقام وهذا يركز الشعور بانتهاء الجملة الموسيقية .

د ـ ورود الدرجات الصوتية مرتبة حسب ما تقدم بالنسبة لمواضعها من القوة والضعف فى الميزان الموسيقى يساعد كثيراً على إجراء « اصطحاب » "Harmony" ملائم لشخصية اللحن تمام الملاءمة

هذا بخلاف الحكم العام على علاقة اللحن بالألفاظ وتمشيه معها مبنى ومعنى.
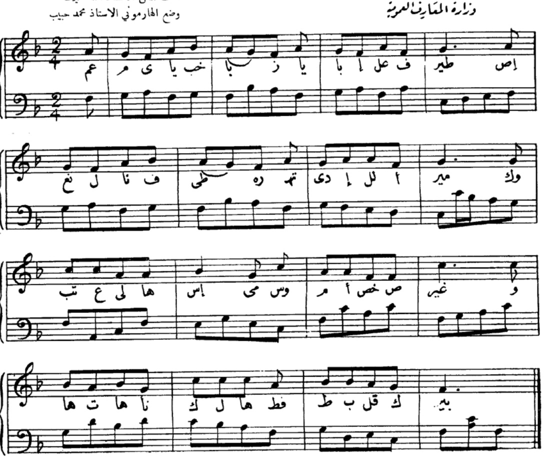
كل ما تقدم ذكره من المزايا نورده كمثال يدفعنا إلى عدم الاستهانة بمقدرة الأطفال على التأليف والابتكار الموسيقى مسوقين إلى ذلك بدافع فطرى من غرائزهم وميولهم التى طالما فرضنا على القائم بالتربية الموسيقية وجوب تعهدها بما من شأنه إيقاظها فى الطفل للوصول به فى المستقبل إلى أكبر سعادة نفسية ممكنة ؟

الأناشيد

الطفل وبائع الفطير

مقطوعات النغمية الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

نظم الاستاذ الحاج محمد الهراوى
ألف اللحن الاستاذ احمد خيرت
وضع الهارموني الاستاذ محمد حبيب



عَمِّي يَاخَبَّازُ — يَابَائِعَ الْفَطِيرْ
اِصْنَعْ لَنَا فَطِيرَهْ — تُهْدَى إِلَى الْأَمِيرْ
وَاكْتُبْ عَلَيْهَا اِسْمِي — وَاسْمَ أَخِي الصَّغِيرْ
وَهَاتِهَا نَأْكُلُهَا — فِي الطَّبَقِ الْكَبِيرْ



اعتذار ورجاء

وافانا كثير من أفاضل الكتاب ، وجلة الباحثين . بمقالات فى مختلف الشئون الموسيقية ، لم تتسع صفحات «الموسيقى» لنشرها فى هذا العدد .

«والموسيقى» يسرها أن تشكر لحضرات الكتاب فضلهم ، وتعتذر من تأخير النشر وترجو أن يتسع صدرهم لها حتى تنشرها تباعاً فى الأعداد المقبلة إن شاء الله .

فى بحوث المقامات

تلقينا من حضرة الأستاذ الفاضل احمد مختار افندى «هاوٍ موسيقى — بالاسكندرية» تعقيباً قيماً على ما نشر تحت هذا العنوان — فى البكاه — صاغه فى أسئلة مهذبة وجهها إلى الكاتب الفاضل الأستاذ محمود حافظ افندى، صاحب هذا البحث ، للأجابة عليها وقد أحلناها على حضرته وسننشر رده عليها فى العدد المقبل .

البعوث الحكومية للموسيقى

قررت وزارة المعارف إيفاد بعثة موسيقية تتألف من آنستين تدرسان فى الخارج ، لمدة طويلة ، العلوم الموسيقية واتصالها بالتربية .

وهى حسنة نشكرها لمعالى وزير المعارف ونسجلها له بالثناء والتمجيد .

وسننشر فى الأعداد المقبلة تفاصيل هذه البعثة وشروطها ومدتها والجهات التى يوفد اليها .

فى المعهد الملكى للموسيقى العربية

منصور افندى عوض

شهد الله أن مجلة الموسيقى أبعد ما يكون عن التعرض للشخصيات مهما أضلها الهوى

ولولا ارتباط المجلة بالمعهد ، ما خطر لها أن تشير الى منصور افندى عوض فى قليل ولا كثير من الشأن .

لذلك ننشر فيما يلى قرار مجلس إدارة المعهد ، تاركين الفصل فى الموضوع لحكم القضاء :

قرر مجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية بجلسته المنعقدة فى الساعة السادسة والنصف من مساء يوم ٤ يونيه سنة ١٩٣٥ باجماع الآراء فصل منصور افندى عوض من عضوية المعهد ، عملا بحكم المادة ١٤ من قانونه ، لنشره بجريدة المقطم فى عددها الصادر بتاريخ ٢٩ مايو سنة ١٩٣٥ وفى صحف أخرى صورة شكوى مرفوعة منه لصاحب السعادة وزير المعارف بشأن كتاب «دراسة القانون» وقد عقب على ذلك بنشر بيانين فى الجريدة نفسها ، أحدهما بالعدد الصادر فى يوم ٣١ مايو سنة ١٩٣٥ وثانيهما بالعدد الصادر فى يوم ٤ يونيه سنة ١٩٣٥

وقد تضمنت شكواه والبيانان الملحقان بها وقائع غير صحيحة وعبارات ماسة بكرامة حضرة رئيس المعهد وحضرة الدكتور محمود احمد الحفنى مراقب الفرع المدرسى ، وماسة بسمعة المعهد الذى طبع الكتاب على نفقته .

كما قرر المجلس إبلاغ هذا القرار للصحف لنشره واتخاذ

الاجراءآت القانونية ضد منصور افندى عوض .

الجمعية العمومية

عقدت الجمعية العمومية لحضرات أعضاء المعهد اجتماعها السنوى فى منتصف الساعة السابعة من مساء يوم السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

وكان جدول الأعمال يشتمل على التقرير الادارى ، والتقرير المالى ، والتقرير الفنى ، وجميع الأعمال التى تختص الجمعية العمومية بالنظر فيها

فتليت على حضراتهم ، وتباحثوا فيها ، ووافقوا عليها .

وتتلخص المسائل والقرارات فيما يلى :

أولا — تم الاتفاق بين المعهد وشركة ماركونى للأذاعة الحكومية على قبول الشركة بموافقة لجنة المراقبة الحكومية أن يختار المعهد ثلاثة من أعضائه تتكون منهم لجنة تقوم بدراسة البرامج وإبداء رأيها فيها قبل اذاعتها ، وفى الوقت نفسه تعاقدت الشركة مع حضرة صاحب العزة رئيس المعهد بصفته الشخصية على أن يكون المراقب الفنى للأذاعة .

ثانياً — وافقت الجمعية على الشارة التى صنعت لتكون رمزاً يحملها أعضاؤه الذين يرخص لهم مجلس الأدارة بحملها .

ثالثاً — وكل المجلس إلى حضرة الأستاذ الدكتور محمود احمد الحفنى دراسة بعض مسائل موسيقية هامة أثناء وجوده برلين لحضور مؤتمر الموسيقى الذى عقد بالمانيا ، وقد قام بما وكل اليه قياماً يشكره عليه المجلس . ومن الأمانى الغالية التى يستبشر بها المعهد توفيق حضرته إلى جعل آلات النفخ قابلة لأداء أرباع المقامات مماسيكون له أثر عظيم فى عالم الموسيقى العربية.

رابعاً — أظهرت الجمعية العمومية ارتياحها لما اتخذه المعهد من الأجراءآت فى توزيع الجوائز والشهادات على المتفوقين والناجحين من طلبة القسم النهائى فى مدرسة المعهد وبخاصة ما تفضل به معالى وزير المعارف من قبوله وضع حفلة توزيع هذه الجوائز تحت رعايته ، وتسليمها بيده الكريمة إلى أربابها .

خامساً — أظهرت الجمعية اغتباطها بما وصلت إليه حالة الدراسة بمدرسة المعهد مما نهجته من النظم الحديثة الكفيلة برقى التعليم الموسيقى حتى بلغ عدد تلاميذها ١١٦ تلميذاً .

سادساً — شكرت الجمعية لمجلس الأدارة حسن سعيه واهتمامه وتوفيقه فى التبادل الموسيقى الذى تم بين المعهد وبين معاهد أوروبا مما كان له شأن كبير فى الدعاية للموسيقى العربية.

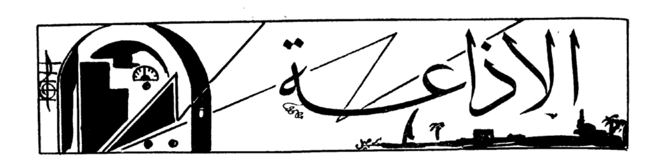
سابعاً — حقق المعهد غرضاً من أهم أغراضه الأساسية وأمنية من أمانى مؤتمر الموسيقى العربية بأخراج مجلة الموسيقى ، لتكون لسان حال المعهد وصحيفته الرسمية . وقد أظهرت الجمعية عظيم سرورها وترحيبها بهذه المجلة ، وتمنت لها النجاح ، وهنأتها باصدار عدديها الأول والثانى على النحو الذى ظهرا به .

ثامناً — أظهرت الجمعية ارتياحها وسرورها لنشاط اللجنة الفنية وما بذلته من جهود فنية خلال العام الماضى فقد قدمت مجموعة ضخمة من المقطوعات الموسيقية الموزعة للآلات ، وعزف بعضها فعلا فى حفلات المعهد ، ونالت اعجاب الشهود . كما قامت بفحص ما قدم اليها من الكتب والمقطوعات الموسيقية ، وتلحين ما طلب اليها تلحينه من المقطوعات ، وتنظيم حفلات المعهد

تاسعاً — عرضت ميزانية المعهد على الجمعية ، فبعد أن فحصت أبوابها ودرستها ، شكرت للمجلس والقائمين بالأدارة المالية حسن تصرفهم فى الشئون المالية مما نمى إيرادات المعهد واطراد زيادتها على المصروفات ، رغم ما يقوم به المعهد من المشاريع الجديدة التى تتطلب نفقات كبيرة.

وهناك أمور أخرى أقرتها الجمعية وشكرت للمجلس حسن تصرفه فيها وبخاصة مساعداته لأهل الفن الذين أخنى عليهم الدهر .

ومجلة الموسيقى تتقدم بدورها إلى حضرات أعضاء مجلس الأدارة وأعضاء الجمعية العمومية بأبلغ الشكر وأصدق التهنئة على ما يبذلونه من جهود حميدة فى سبيل خدمة الموسيقى العربية والنهوض بها إلى المكانة التى يجب أن تتبوأها فى هذا العصر العلمى ، وتتمنى لهم جميعاً السلامة والتوفيق .



هذا باب قصدنا فيه إلى أسمى مايؤديه معنى النقد ، فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا نتستر على سيئة ينبغى بيانها ، ذلك بأن النقد إصلاح يقتضى المصلح أن يجود ، ويستلزم المسيء أن ينصلح .

وسبيل « الموسيقى » فى ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لاتخاف لوماً ، ولا تخشى تثريباً .

لذلك خصصت لكل باب من أبواب النقد كفوأً من النقاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .

وقد وافانا أحد حضرات المندوبين بملاحظاته على الاذاعة فى الأسبوعين الفارطين ، ننشرها له ، مقدرين جهده ، شاكرين له فضله .

« إن أريد إلا الاصلاح ما استطعت وما توفيق إلا بالله » — المحرر

انقضاء عام على المحطة

انقضى على محطة الأذاعة عام ، خلطت فيه عملا صالحاً بآخر سيء وزاد السوء حتى ضجر الناس وألموا

كان ذلك العام حافلا بشكايات المشتركين وضجيجهم . سمعوا فيه مايكرهون ، وتحملوا مالا يطيقون . والتمسوا التحسين فلم يوفقوا إليه

وما كنا متجنين على المحطة فى هذا القول ، فان المحطة نفسها هى التى أعلنته للناس صريحاً فى حديث أحد خطبائها المدافعين عنها

وما كان للمحطة أن تلجأ إلى الاعتذار وتمحل الأسباب المبرره لعملها ، لوأنها أحسنت وأصغت إلى نصح الناصحين فأزالت أسباب الشكوى . أما ، وهى على ماترى جادة فى طريقها غير عابئة بالنصح والأرشاد ، فلن يجديها بلاغة الاعتذار ولو صاغته بلاغة الأستاذ البشرى ، ونسقه بيانه

ونعود فنقول للمحطة « عفا الله عما سلف » مهنئين بالعام الجديد راجين أن تسعد أيامه بالأصلاح الذى تقتضيه مصلحة الجمهور ومصلحة المحطه معاً . ونرجو أن ننظم لها الثناء فيما تحسنه فى الأيام المقبلة .

عيد محطة الاذاعة

ولقد غنانا فى ذكرى مرور العام (صالح عبد الحى) وصلة من مقام « سيكاه » والحمد لله فقد أراحنا هذه المرة من موشحة « يانحيف القوام » التى يستهل بها وصلات السيكاه دائماً ، فغنانا موشحة أخرى لابأس بها . ثم كان الموال ، وجاء بعده دور « آن وقت الرحيل » الذى لحنه « رياض السنباطى » فأجاد تلحينه ونال إعجاب الكثيرين .

على أن رياض بتلحينه هذا الدور وتلقينه لصالح أراد أن يخرج « صالحا » من قديمه ومن أسلوبه فى الغناء ، ليذيقه طعم الألحان الحديثة ، فمهد للدور بموسيقى « صامته ضمنها الكثير من زخارف التلحين ووزع فيها الا Orchestration » توزيعاً مناسباً . فكانت الآلات تتفق آونة وتختلف أخرى قبل الدور وفى خلاله ، ولعل كل هذا كان غريبا على « صالح » الذى عهدناه لايميل إلى هذا اللون من التلحين .

وبعد ، فنى هذا الجو الموسيقى سمعنا « صالحا » يغرد بصوته العذب الممتع، فأكسب « الدور » روحا منه زادته حلاوة وحسناً

بقيت ملاحظة واحدة . هى بالذوق الصق منها بشىء آخر ، تلك انتقاء الأدوار فى المناسبات

فما كان يليق بالمحطة أن تتخير يوم عيدها أدوار « آن الرحيل » ،، وكفكفى ياعين دمعا،،

فانها اليق بالوداع منها بالاستقبال ، أعاد الله هذا العيـــد على المحطه خير مايحب لها المخاصون

تكرار معيب

الموسيقى العربية غنية بمؤلفاتها . من بشارف وسماعيـــات وموشحات وغيرها ، وهى تعد بالمئات ، ولكن محطة الأذاعة تترك المذيعين وشأنهم يذيعون كل مايروقهم منها ، من غير مراعاة ذوق الجمهور فى ألا يفرض عليه سماع ماقد سمعه قبلا ، وهأنذا أذكر على سبيل المثال مايثبت قولى وما يدعم نقدى :ـ

١) بشرف سماعى فرحفزا

« ا » سمعناه فى إذاعة (عزيز عثمان) فى مساء ٢٣ مايو
« ب » وسمعناه من اسطوانة فى مساء ٢٥ منه
« ج » وسمعناه فى إذاعة (حسن الملوانى) فى مساء ٢٦ منه
« د » وسمعناه أيضاً فى إذاعة (فرقة عبد الرحيم) فى مساء ٢٧ منه

٢) موشحة ملا الكاسات

ا) استهل بها (ابراهيم عثمان) وصلة الراست التى غناها مساء ٢٤ مايو

ب) وسمعناها أيضا من اسطوانة للشيخ احمد صابر فى ٢٥ منه

٣) موال بكل مرسوم أمرنى الحب ونهانى

ا) سمعناه مساء ٢٩ مايو من الشيخ محمود صبح

ب) وسمعناه ثانيا مساء أول يونية من الشيخ على الحارث

وهناك موشحات كثيرة زاد الضغط على غنائها من غير مبرر فما من مذيع عند مايريد اذاعة وصلة من مقام « نهاوند » إلا ويستهلها بالموشحة المعروفة « لما بدا يتثنى » ومن مقام ال (سيكاه) إلا ويبدأها بالموشحة (يانحيف القوام) مع العلم بأن لدينا ثروة عظيمة من الموشحات القديمة العربية والأندلسية ، وكذلك من الموشحات الحديثة تأليف المرحوم الشيخ سيد درويش والشيخ درويش الحريرى وغيرهما . فى مختلف الضروب والأوزان وفى جميع المقامات تقريبا . وأملنا أن تجعل المحطة هذه الملاحظة نصب عينيها بأن تلفت نظر المذيعين إليها فلا تسمعنا بعد الآن هذا التكرار المعيب .

محمود افندى صبح

ونقول محمود أفندى صبح لأن الشيخ قد هجرته عمامته أو هجرها هو نهائياً ، ونحن اذا عرضنا حناجر مطربى هذا الزمان كانت حنجرة (صبح) فى المقدمة ، لما ميزها الله به من قوة وحنان معاً فأصبحت من الحناجر الممتازة من نوع ال "BASSE" وحسبه فى حنجرته هذه اقتداره على أن يملك زمامها يرسلها باللحن أينما شاء ويقبضها به كلما أراد . ولا عجب إذن إن رأينا الأستاذ صبح يعمد إلى تلحين موسيقاه بنفسه ، وأصبح له فيها طابعا خاصا عرف عنه لولا بعض المبالغة فيها .

غنانا مساء ٢٩ مايو وصلة من مقام « الحجاز » استهلها بتقاسيم وسماعى ، غير أننا لاحظنا أن الآلات التى كانت تعزف معه عند تنقلها فى السماعى وما يتخلله من (ضرب) إلى (ضرب) كانت تنتظر حتى يدخل الأستاذ بعوده وحده أولا ، ثم يتبعه الجميع . وسمعنا بعد ذلك موشحة « أسقيانى » فموال « بكل مرسوم » ثم دور « ياناس حبيبى بالوصال » ، وملاحظتنا عليه أن (المذهب) كان مسرعاً جداً . ثم أختتم الحفلة بقصيدة « بدت تختال » ، ثم تقاسيم غنائية على البمب كانت طيبة حقا

رواية تمثيلية بالراديو

... وشاءت المقادير أن تفتح ستار التمثيل فى محطة الأذاعة بعد أن اسدلت فى دور التمثيل نفسها ، وذلك حينما ودت المحطة أن تحدث تغيراً فى البرنامج ، بقصد تحسين الأذاعة ، فوفقت إلى اذاعة رواية (عبد الرحمن الناصر) مساء ٣٠ مايو . لم تكن الأصوات فى الرواية بحيث تتفق وأصول الأنشاد وسلامة الغناء خصوصاً إذا علمنا أن تمثيل هذه الرواية لم يكن محصوراً بين جوانب المسرح فقط ولكن إذاعتها كانت شائعة فى أمواج الجو تلتقطها الأجهزة هنا وهناك فى الداخل وفى الخارج

فى البلاد الآن نهضة موسيقية وثقافة موسيقية وهاهو ذوق الجمهور يرتقى فى الاستماع يوما بعد يوم ، فلا بد أن نسايره ولا نسمعه إلا كل ظريف شجى

موسيقى هنرية

أسمعنا ألوانا منها الأستاذ مصطفى بك رضا من محطة الاذاعة فى اسطوانات منتخبة أمكننا بعدها أن نكون فكرة عن تشابهها وتنافرها بالنسبة لموسيقانا . ولم يشأ سعادته أن يذيع علينا الأسطوانات من غير أن يشرحها لنا شرحا وافياً فنقدم له بالنيابة عن الجمهور الشكر الخالص

واذاعة مثل هذه الموسيقى الغريبة عنا حسنة نذكرها للمحطة بالثناء والمديح

ونتعشم ألا يحرمنا الاستاذ مصطفى بك من ان يسمعنا من وقت لآخر نماذج من موسيقات الأمم الأخرى جزاه الله عن الموسيقى خيرا

ولنا عود . . . .

عزيز عثمان فى زفة العروسة

لعزيز صوت جميل يميزه عن جميع أشقائه ، كان قبل إذاعات الراديو مقلا فى الغناء ، ولكنه بعد ذلك أظهر نشاطا واهتماما بالأذاعة . أسمعنا مساء ٢٣ من مايو موسيقىصامته، وماهى بالصامتة فقد وجدنا فيها زفة لعروسة غنى أمامها عزيز :

(إتمخترى يازينه . ياورده من جوا جنينه) وما انتهى منها حتى رأينا أنفسنا وسط موسيقى للرقص البلدى ولم نلبث أن سمعنا بعدها اللحن السورى المعروف ،، بابو لعبا ديا ،، وهكذا خرج من باب إلى باب وتنقل من غصن إلى غصن وبالرغم من أنها كانت جميعها خليطا من النغمات والألحان والأوزان إلا أنها كانت ذات طابع خاص ذكرنا بما نسميه ،، السلطنة ،، فى السماع مما كنا نلمسه فى الحفلات الخاصة فى الدور والأندية لاأمام أجهزة الراديو . تلك الحفلات التى دالت الآن دولتها . ثم أسمعنا بعد ذلك وصلة من مقام ،، الصبا ،، استهلها بالموشحة القديمة ،، يا أخا البدر ،، كانت لابأس بها لو دعمها ببعض القوة والنشاط فى الأداء

وأسمعنا فى مساء ٦ يونية وصلة من مقام (حجاز كار) ومما لاحظناه فى الدور أن صوته حينما كان يرتفع إلى المقامات العالية كان يضعف ويكاد يختنى

خلط . . .

معلوم أن برنامج محطة الأذاعة ينقسم إلى قسمين : قسم للأذاعة العربية وقسم للأذاعة الأفرنجية . فهل سمعنا مرة أن الأذاعة الأفرنجية يتخللها محمد العربى والشيخ محمود صبح والشيخة سكينة حسن ؟ ؟ فلماذا إذن نسمح للموسيقى الأفرنجية أن تزاحم الموسيقى العربية فى برنامجها وتناوئها فى اذاعتها ؟ ؟

فمثلا تشجينا الآنسة أم كلثوم فى كل أسبوع بأغانيها العذبه فى الوصلة الأولى . ثم لانلبث أن يقرع آذاننا بيانو ،،مدحت،، بقطع إفرنجية تنزع منا حالا ماغذتنا به الآنسة . فلماذا هذا الخلط !! ولماذا لايعزف مدحت فى الوقت المحدد للموسيقى الأفرنجية ؟ ؟ ولماذا لايدخل ضمن برنامج الموسيقى الغربية ؟؟ فيعزف بالبيانو بعد الموسيقى ،،الكلاسيك ،، التى بقيادة مسيو جوزيف هرتل مثلا

ولعله إن فعل يجد لعزفه مستمعين جدا قد يصيب منهم تشجيعا أكثر واستحسانا أكبر . .

أماناً أيها القمر المطل

هو مطلع القصيد المشهورة . غناها مساء ٢٦ من مايو حسن الملوانى مقلداً مغنيتها الأصلية ،، السيدة فتحية أحمد ،، التى اختصت بها فأجاد حسن غناءها إلى حد ما وقد لاحظنا أنه عندما أراد أن ينتقل فيها من مقام إلى مقام ارتبكت الآلات فترة ارتباكا معيبا فلعله ملتفت إلى ذلك فى اذاعاته المقبلة

نجاة على

لنجاة صوت لابأس به قوى تكاد تسمعه من بعد وإذا انتهى ذات ليلة إلى سمعك صوت قوى مديد فاذكر أنه لنجاة ، وموضع الضعف فيه لاتدرى أتؤاخذها هى عليه ؟ أم تحاسب فيه من يلحن لها ؟ ذلك بأن الغالب فى غنائها المد الطويل والأنشاد المرسل، الأمر الذى تضيع معه حلاوة اللحن وطلاوته وتتضاءل معه الموسيقى . فلتلاحظ الآنسة هذا ، وأنا كفيل لها بجمهور مقدر جديد

التهريج الموسيقى

تذيع المحطة من آن لآخر منولوجات فكاهية لكثير من الهواة والمحترفين . لاطعم لها ولا فن فيها . ذلك ان الأصل فى هذه المنولوجات أن يعتمد فى أدائها على الحركات والأشارات والملابس . وما دام الراديو قد حرمنا مشاهدة هذه الحركات والأشارات والملابس . فلا أقل من أن يعوّض المستمعون عنها بلحن شجى فى موضوع فكه حقيقة . ولكننا لانزال نسمع مع الأسف مآسى عن سرقة فلاحين يزورون مصر ، أومغازلة سيدة ، أوقصة لمتسكع شريد ، أو عراك بين رجل وزوجته وحماته ، أو مشاجرة ثقيلة تمثل فيها جهل رجال البوليس . فى الحان سقيمة عادية مجتها الأذن . إلى غير ذلك من المواضيع التى أقل مافيها أنها تشين سمعة مصر والمصريين وتجرح كرامتهم فى الصميم ، وبخاصة للمستمعين خارج مصر

فواجب المحطة أن تتحرى المنولوجات وموسيقاها وموضوعاتها قبل إذاعتها ، وإلا شاطرت أصحابها فى تجنيهم على بلادهم ، وتشويههم سمعة أبنائها

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٦ يونيو الى ٢٩ منه

الأحد ١٦ يونيو

صباحا فرقة بلوك خفر بوليس مصر

مساء الشيخ زكريا احمـد

الأثنين ١٧ يونيو

صباحا أوركستر أبو زيد

مساء ثنائي الليثى

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ١٨ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٩ يونيو

صباحا رباعى العقاد

مساء حسن صالح (منولوجات فكاهية)

الآنسة نجاة على

الخميس ٢٠ يونيو

مساء عزيز عثمان

موسى حلمى (منولوجات فكاهية)

الجمعة ٢١ يونيو

صباحا مدرسة البوليس

مساء محمد صادق

رياض السنباطى (عود منفرد)

السبت ٢٢ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

محمد العقاد (قانون منفرد)

الأحد ٢٣ يونيو

صباحا كورس سيد مصطفى

بيانو منفرد الآنسة أوجينى طرابلسى

مساء الشيخ عبد الخالق الضانى

الأثنين ٢٤ يونيو

صباحا أوركستر حسن أبو زيد

مساء فرقة موسيقى اليد المصرية (محمد بدوى ومحمد الصبان)

الآنسة أم كلثوم

بيانو وكمان

الثلاثاء ٢٥ يونيو

صباحا اوركستر العاصمة

مساء فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٢٦ يونيو

صباحا رباعى العقاد

مساء الشيخة سكينة حسن

حسن صالح منولوجات فكاهية

الخميس ٢٧ يونيو

مساء عبدالغنى السيد

منولوجات فكاهية ـ محمد كامل

الجمعة ٧٧ يونيو

صباحا اوركستر محمد حسن الشجاعى

مساء إبراهيم عثمان

رياض السنباطى „ عود منفرد „

السبت ٢٩ يونيو

صباحا خماسى شرقى

مساء صالح عبد الحى

كامل رشدى „ عودمنفرد „

موزار

MOZART

٣

وما كاد موزار ينتهي من آخر سطر من تدوينه ، حتى كان عازفو الكمان قد حضروا جميعاً يحملون قيثاراتهم ودخلوا على موزار ، متهللين مستبشرين ، يقبلونه ويهتفون باسمه هتافا عالياً

هنالك شكر لهم موزار ، ولفتهم إلى قصر الوقت، وضرورة التجربة ، فشرعوا جميعاً يعزفون بارشاده « الروندليتو » حتى انتهت التجربة على خير مايحب موزار ويهوى ، حتى أنه لم يتمالك من إعلان صيحة الفرح ، فقال لهم :

— مرحى بكم أيها الزملاء الأمجاد، إنكم من مفاخر الموسيقى أهنئكم وأرجو لكم التوفيق ، هلم إلى آلاتكم فاجمعوها، وأسرعوا إلى الصالة الكبرى ، على بركة الله، حذار ياسادة ، فان الوقت أزف ، وليس لدينا من الوقت متسع ....

فى الطابق السفلى من هذا البناء ، كان أصحاب المجد والشرف من الضيوف مجتمعين فى بهو التشريفات ، وسمو المطران يستقبلهم بما فطر عليه من الجلال والعظمة ، فكان الناظر إليه يعتقد يقيناً أنه رجل اجتماعى درس أصول المقابلات والمجاملات ، والتحيات ، يؤديها لأصحابها كل بالمكانة التى تليق به ، وبخاصة النبيلات وكرائم السيدات. ولقد يدهش المتصلون به ، من أن هذا الرجل المتشح بوشاح الجلال والهيبة والوقار يسف أحيانا إلى منزلة السوقة والرعاع من أبناء شعبه . ولو أتيح له أن يعرف رأى هذا الحشد الحافل فيه ، لوفر عليه مؤونة الاحتفال بهم ، وإقامة الحفلة فى بيته خاصة .

وبينما كان الموسيقيون مقتعدين أماكنهم من المسرح يشدون أوتارهم ، ويعدون



موزار

آلاتهم ، ويجربونها استعداداً للحفلة الموسيقية ، كان الخدم يمرون بالضيوف الأفاضل يقدمون لهم المرطبات والفطائر الشهية ، والضيوف يتسامرون ويتساقطون أطيب الحديث ، ولو تكلفاً ، وفاق اللياقة والتقاليد ، ويتهامسون فيما بينهم ، كل فريق ينقد فريقاً ، ويتغامزون على الأزياء والأشكال فيما جرت به العادة فى مثل هذه الحفلات

وقف الناس فرقاً ، كل جماعة فى ناحية ، والمطران يتنقل بينهم ، يبالغ فى تحيتهم وإكرامهم ، ويعرِّف بعضهم إلى بعض ويبادر إلى استقبال من تأخر منهم ، إلى غير ذلك من أسباب المجاملة واللياقة فى مثل هـذه الحفلات . ولقد أغدق على الجميع أنواع الحلوى ، والمرطبات زيادة فى العناية بهم .

فى هـذا الوقت ، وقف موزار على المسرح يتحدث إلى سيكاريللى . الذى سيغنى الحفل بصوت نسائى ، ولم يشعر إلا وكلاينماير يربت على كتفه ويقول فى صوت خافت غير مسموع

— موزار : النبيلة تون هنـا

— أين ؟

— هنـاك تحادث الأمير شوارتسبرج بجانب مرآة الأزهار ، وهى مقبلة علينا ، لاتتطلع ناحيتها

هنالك أقبـل المطران ، فى صلفة وغطرسة ، وأشار إلى موزار « ابتـدىء » فتأهب الموسـيقيون ، وانطلقوا يعزفون ، وتقدم سيكاريللى يغنى بصوته الناعم النسوى ، وموزار يدق البيانو متمشياً مع غنائه ، والحفل ضجر متبرم ، يهزأ من هذا الرجل القوى المتين يتخنث بصوت النساء ولا يخزى ، فتغامزوا عليه ، وصدرت من بعضهم عبارات التهكم ، وغطى السيدات أفواههن بمناديلهن ، إخفاء للضحك الذى ملأ أشداقهن . وفى هذه الجلبة النفسية الجائشة كان توقيع موزار على البيانو آية فى الدهشة والاعجاب ، ولو أنه كان يدق ارتجالا بغير نوتة حتى أنه لفت الجمهور إليه ونال إكبارهم وارتياحهم

لحظ المطران ماوصل إليه الموقف من الخزى والسخرية يكاد يصعق ، لولا أنه تماسك وفكر فى علاج ينقذ الموقف فصاح بأعلى صوته « برافو سيكاريللى برافو » ثم صفق ، وأسرف فى التصفيق

ماهذا الصوت الذى يدوى فى القاعة كالرعد ، فتجاوبه أصوات المحتشدين بما كاد يزلزل أركانها؟

ذلك صوت الأمير شوارتسبرج يهتف عالياً « برافو أستاذ موزار . برافو » فيردده الحفل ترديداً عالياً

ضاقت الدنيا بالمطران واضطربت حواسه ، وتملكه الهياج ، لولا بقية من الوقار أسكنت ثائرته ، وألانت حدته ، غير أنه اندفع إلى فرقة الموسيقى وأشار إليها بعينيه أن تنصرف ، فشرع أفراد الفرقة يلمون شعثهم ، ويجمعون أمتعتهم استعداداً للخروج . ولكن السيدة النبيلة تون ، تقدمت إلى المطران فى خفر وحياء ، وتوسلت إليه ، فى ابتسامة فاتنة ، تقول

— هل يتفضل صاحب النيافة المطرانية ، فيصدر أمره الكريم إلى موزار ، فيوقع لنا قطعة من موسيقاه الساحرة ؟ إننى باسم نبلاء هـذا الحفل الكريم ، ألتمس منك إجابة هذا الرجاء ، لنمتع أرواحنا ، ونسقيها سلسبيل فنه الفياض الذى يروى الأرواح ، ويحيى الأشباح

ـ سيدتى الجريفين ، من كل قلبى أستجيب لك ، ولا أرد لك طلباً ، لكن الفنان موزار وصل اليوم متأخراً وأظن أنه غير مستعد

ـ يامولاى الأمـير . موزار دائماً مستعد فانه من البراعة بحيث يستطيع أن يخلق فى الموسيقى متى شـاء ، وأنى شاء ، فاسمح لى أن ألح مرة أخرى فى هذا الطلب وأصر عليه

وقـد عزز رجاءها فى الحال الأمير شوارتسبرج ، واحتشد حوله جماعة النبلاء يزكون الطلب ، وكلما أبدى المطران عذراً فندوه ، حتى أرغم ، إزاء إلحاحهم ، على أن يستجيب لهم ، ولكن على مضض ، فذهب إلى موزار يسأله :

ـ هل لديك قطعة صغيرة جاهزة ؟ قطعة مختصرة ، أسامع ؟ أنت تعرف مقتى لمطولاتك ، تكلم ؟

ـ عنـدى قطعة روندليتو ، صغـيرة أعددتها خصيصاً لهذه الحفلة ، وأظن ياصاحب النيافة المطرانية ، أنها تتفق مع رغباتكم

ـ حسناً ابتدىء : وأسرع ، وانته ، حتى نقوم

استوى الحاضرون فى مقاعدهم ، متوجهين إلى المسرح ونشط موزار إلى العمل ، فأنطق الموسيقى بيانا ، وأسالها حناناً ، وأشجى سامعيها نغما ، وجلاها بينهم نعما ، وأثر بها فى أذهانهم ، وامتلك مشاعرهم ، وسيطر على أجسامهم حتى كانوا يتموجون بتموجاتها ، ويقفزون لقفزاتها ، ويتمهلون لتمهلها ، ويتباعدون إذا ابتعدت ، ويمتزجون إذا امتزجت ، حتى إذا انتهى من قطعته ، قطع الناس أيديهم بالتصفيق ، وحناجرهم بالهتاف والصياح بطلب الاعادة ، وموزار صامت يترقب أمر المطران ، والمطران معرض عنه ، والتهليل والهتاف والصياح لا ينقطع ، فكان موقفاً عجباً .. عازفو الكمان يترقبون أمر أستاذهم . وأستاذهم يترقب أمر سيده ، وسيده مغض عنه متثاقل . والجمهور مصمم على الاستعادة مهما كلفه هذا التصميم من التضحية

هنالك نفد صبر موزار ، فقفز إلى المطران يسأله فى لهفة وحيرة :

ـ سيدى صاحب النيافة ، أتسمحون باعادة الروندليتو ؟

فصاح به المطران ـ كيف تسأل هذا السؤال ؟ ففهم موزار من لهجة المطران الرضاء والقبول

وما كاد موزار ينتهى ، حتى انتف به الضيوف ، يجاهد كلهم ، أن يحظو بمصافحته ، وأن يلتمسوا منه ، فى إلحاح وحرارة ، أن يتقبل دعواتهم للغداء ، والعشاء ، وحفلات المساء ، وهو يتودد لهم جميعاً ويشكر لهم جميل عطفهم ، ورقة شعورهم ، وعذوبة ألفاظهم ، ويعتذر لهم من إجابة دعواتهم ، بما يضطر إليه اضطراراً من استئذان المطران وسماحه ، فانه سيده الأعلى

وأخيراً ، انتحت به النبيلة تون ناحية ، وأسرت إليه تقول :

ـ أى أستاذى ؛ كاد يفنى صبرى فى انتظار هذا اليوم الذى أحييك فيه بنفسى ، وأعقد على يديك ، هنا ، فى فينا ، فما أسعد اللقاء ، وما أجمل هذه اللحظات !!

ـ أشكر لك ياسيدتى ، أبلغ الشكر ، وأعتذر من عدم استطاعتى السعى إلى مولاتى وتقديم نفسى إليها

ـ عفواً ، ياموزار ، أنت الذى يسعى إليك . ولقد تعرفت روحى إليك فى غيبتك ، وكنت أدعو الله أن يرد غربتك ، ويسعدنى بلقيتك . وقد استجاب الله رغبتى فجمعنى بك . فى أصفى أوقات السرور ، أليس كذلك ؟ ولكى تتوثق روابط المعرفة بيننا . أرجو أن تسمح لى بأن أدعوك إلى تناول الغداء معى ظهر الغد ... موزار ! أستحلفك ألا ترد طلبى ، فتحرمنى من سرور طالما منيت نفسى أن أنعم به ، فهل تجيب ؟

ثم مدت إليه يدها . فتناولها موزار ، فى حذر وحرص ، وهو يتلفت باحثاً عن المطران ، فلما رآه متشاغلا بالتحدث إلى الأمير شوارتسبرج هز يدها مجيباً دعوتها ، وانصرف مودعاً شاكراً فأخذ منها الطرب كل مأخذ وصاحت

ـ وافرحاه! سيزورنا موزار غداً . إن زوجى لينشرح صدره ، وتبتهج نفسه بقدومك إلينا غداً . تذكر ياموزار ، سأكون فى انتظارك ، وأرجو أن يعجبك طعامنا ، فان طاهينا يجيد الطبخ

وتذكر موزار أنه تسرع فى إجابة الدعوة فعاد يقول

ـ ولكن ، ياسيدتى النبيلة ....

الامير المطران

- لاتتردد ، فانى بانتظارك

- سيدتى ، أرانى مقيداً ، وليس شىء أسر على نفسى من إجابة دعوتك ، إن سمح المطران..

- ليس للمطران أن يمنح الأذن أو يمنـع ، فذلك شأنك وحدك ، وما كان له أن يتحكم فيك ، وما أنت بحاجة إلى استئذانه بل وإخباره أيضا . إنك ستحضر إلينا وكفى .

- أمرك يانبيلتى المحترمة ، سأكون لديكم فى الوقت المحدد

- فى تمام الساعة الثانية عشرة

- شكراً لسيدتى ، صاحبة العصمة ، سأحضر

- مرحى ! مرحى ! إلى اللقاء .

انصرف السادة المدعوون ، وجمع الموسيقيون آلاتهم وأمتعتهم ، وغادر الكل بهو الاحتفال ، إلا موزار ، فقد بقى منفرداً . وقف يغوص فى بحار الفكر ، يعلو حيناً إلى مناط السعادة ، ويهبط آنا إلى مدب البؤس ، فاذا استبشر ، وحلا له الأمل ، ناجى نفسه

- بداية رائعة ، تبشر بالرفعة والسمو ، كل شىء فيها جميل ، إجماع على الاعتراف بالفضل ، وهو أول أسس العظمة ، وطهارة فى إعلان الثقة ، وهى أولى دعائم النجاح ، أحمدك اللهم ، لقد عوضتنى من جحود الفرد ، بر المجموع

فاذا أحست نفسه البؤس لذكرى المطران : انتحى فى صدره يقول :

- ويلى ؛ ماذا يملك ضعيف الحيلة ، إذا بطشت به قوة الجبار ؟ هذا أمير مسلط ، تفزعه شهرتى ، وتقض مضجعه سمعتى ، فهو لا يفتأ يناوئنى ، ما واتته قدرته ، وساعفته حيلته ، فانى اتجهت صدمنى عقابه ، وحيثما سرت نزل بى عذابه ، أى ربى ؛ إليك أفوض أمرى ، وأنت أحكم الحاكمين

وهكذا كانت تدور برأس موزار هواجسه ، وتتشعب فيه خيالاته ، وهو لا يدرى أنه أوغل فى الشهرة ، وأمعن فى بعد الصيت ، وأن الحظ أصبح من خدمه ، يأمره فيطيع ، ويشير إليه فيخضع ، وأن النبيلات اللواتى شهدن الحفلة ، خرجن وكلهن ألسنة ثناء وفخار ، تردد فى الأجواء

ذكره ، وتشيد فى المحافل بفخره . وتعلن فى المجالس أمره ولا بد من أن يذكرنه للقيصر ، ويحببن إليه سماعه ، فاذا تنازل القيصر ولبى دعاءهن ، فقد أمن موزار شر المطران ، واتقى حفيظته . وأى سلطان لأمير ، أمام سطوة القيصر وسلطانه ؟ وأى غضب يقف جنب محبته وحنانه ؟ إنما هذه أحلام ، وحبذا لو صحت الأحلام

وبينما كان موزار موزع الفكر ، تتنازعه الخواطر ، إذا بحركة تشعر بقدوم المطران ، منغص عيشه ، ومكدر صفوه ، حتى فى لذيذ أحلامه ، لا يفر من هجماته ، ولا ينجو من نفثاته

أقبل المطران الأمير ، وصوب أقسى نظراته إلى فناء البهو ، حتى إذا لمح موزار ، قصد إليه مندفعاً ، وحملق فى وجهه كأنما يريد إحراقه بشعلة عينيه الملتهبتين . وجاهد موزار قواه ليرفع بصره إلى المطران فلم يقو فأسبل عينيه . سادت برهة رهيبة من السكون . قطعها المطران بحديث بطىء . تشف كل نبرة من نبراته على الحقد والغيظ :

ـ ما أرذلك أيها الماجن ؟ كيف تجرؤ على مواجهة ضيوفى النبلاء ، وتحدث إليهم ؟ أبلغت بك الصفاقة هذا الحد ؟ ما الذى يصوره لك خيالك ووهمك ؟ أتزعم أنك أصبحت من الشرف والنبالة بحيث يضع الأشراف أيديهم فى يدك الملوثة القذرة ؟ ياسوء ما صوره لك تفكيرك الفاسد ، وزعمك الباطل . ولكن لا عجب أن يتعلق الرعاع أمثالك بأهداب العظمة يتمحلونها تمحلا

ـ ياصاحب الأمارة العالية ؛ أرجو عفوك وغفرانك إن السادة النبلاء هم الذين صافحونى ، ومدوا إلى أيديهم ، وليس من المروءة فى شىء ، أن أرد أيديهم ، أو أتغاضى عنها .

ـ وقاحة مبتذلة ، ينثرها هذا الولد الخبيث على مسمعى . جنون يصوغه هذا الحقير كلمات وعبارات ...

ـ ياصاحب الأدب العالى ؛ ما يليق هذا الأسلوب فى مخاطبة رجل فنان جاب فنه روما وباريس وفينا ، وحلق فى سمائها جميعاً ....

ـ فنان !؟ كان لى أن أضحك لولا أن موقفك محزن مزر ، فنان !! أتدعو نفسك فنانا ، أيها الأمعة المنكور إن أنت إلا محقور دنس

ـ قد يكون هذا رأى نيافتكم فىَّ ؛ ولا حيلة لى فى اعتقادكم ، ولكن ياصاحب الأدب العالى ، ما كان رأى نيافتكم فرضاً يعتقده الناس ، ويدينون له . إن الناس قد عرفوا قدرى ، وأحسنوا التعبير عنه . و ...

ـ اخرس : أيها الوقح . أترفع صوتك فى وجهى ؟ ثم لا يقطع لسانك بين شدقيك ؟ سأريك كيف أخفت صوتك . وأمحو أثرك .... ولكن من الذى أمرك أن تعيد تلك القطعة الموسيقية المزعجة التى سميتها روندليتو ؟

ـ استأذنت نيافتكم فأذنتم لى

ـ استأذنت حقاً . ولكنى لم آذن لك . وإنى أعاقبك على ادعائك حقاً لا تملكه . ولا يليق أن تملكه . سأدفع لك هذه المرة ثلاث دوكات « عملة ذهبية قديمة » كباقى أفراد الفرقة الموسيقيين . خذها ترن على الأرض . وتتدحرج تحت قدمى .. وإذا توقحت . أو سولت لك نفسك الشريرة إساءة الأدب . مرة أخرى . فانى أحرمك من مرتبك جميعه . وأخصم استحقاقك كله .

ثم أدار المطران ظهره للفنان . وانصرف فى خطى متئدة . فيها الكبرياء والعظمة . وموزار مبهوت مذهول يكاد يقتله الغضب . أو يسوقه إلى الاجرام . وخيل إليه أن ينقض على هذا المطران فينتزع رأسه من جذورها .. ولكنه مالبث أن سكنت ثائرته . وهدأت أعصابه . فاذا بطنه يئط من الجوع . وأمعاؤه تتلوى منه . فجثا على ركبتيه يبحث عن الدوكات الذهبية الثلاث . حتى يكون معه شىء من النقود على الأقل فى أول يوم من وصوله فينا . إلى أن يحكم الله

وأعاد إليه الأمل ، وأحيا فيه الرجاء ، ما كان يتخيله من الغبطة ، وما سيلاقى من النعيم فى استقبال النبيلة تون له ، وما أعدته له من إكرام وتبجيل . هنالك كاد الفرح يخرج به عن إهابه ، فهتف بأعلى صوت ، وهو خارج من البهو الخالى « يجب أن تتغير هذه الحال » .

يتبع

سماعي حجاز يوسف باشا

من سجل المعهد

الدوكاه

♪ = 116

f

تسليم

p

Fin.

الخانة الثانية

mf

الخانة الثالثة

f

الخانة الرابعة

f

f

mf

p

f

الخانة الثالثة

f

p

بشرف حجاز سالم بك

من سجل المعهد

الدوكاه أصول فاخته

♩ = 60

f p mf

تسليم 𝄋

Fin. الخانة الثانية

f p

LISTE D'INTERVALLE JUSQU'A LA QUARTE

Cents		
44 =	39:	40
50 =	+ 239:	246 (1)
89 =	19:	20
90 =	243:	256
100 =	+84:	89
112 =	15:	16
114 =	2048:	2187
135 =	37:	40

Cents		
145 =	149:	162
150 =	+221:	241
151 =	11:	12
180 =	59044:	65536
182 =	9:	16
200 =	+400:	449
204 =	8:	9
231 =	7:	8
281 =	17:	20
294 =	27:	32
300 =	+37:	44

Cents		
303 =	68:	81
316 =	5:	6
350 =	+125:	153
355 =	22:	27
384 =	6561:	8192
386 =	4:	5
400 =	+50:	63
408 =	64:	81
450 =	+27:	35
498 =	3:	4

(1) + approximatif.

Après la chute de Baghdad, le foyer de la culture passa du côté de l'Est ; et les œuvres de l'école systématique se multiplièrent tant en persan qu'en arabe. La plupart de ces ouvrages sont encore conservés. Kotb El Din Al Chirazi (7me siècle de l'Hégire) qui consacra à la musique un chapitre de son libre intitulé « Dorrat Al Tag » fut le premier de ces auteurs persans; après lui vint Mohammed Ibn Mahmoud El Amouly dont le livre « Nafais Al Founoun » contient aussi un chapitre sur la musique (Musée Britannique No 16827).

Il y a au VIIe Siècle de l'Hégire, un autre livre persan digne d'être mentionné, lequel porte le titre de « Kanz Al Tohaf ». Mais les plus importants de tous sont les quatre ouvrages par Abd El Kader Ibn Ghaïbi (8me siècle) à savoir :

« Gamée El Alhan » et les deux abrégés du précédent « Makassed El Alhan » et « Mokhtassar El Alhan » et « Charh El Adwar ».

Un cinquième livre, « Kanz El Alhan », le plus précieux de tous, car il contenait de la musique notée, a disparu. Bien que Ibn Ghaïbi fût un disciple de Safi El Din, ses ouvrages avaient cependant une certaine originalité. Son grand mérite fut de joindre à une connaissance approfondie de la musique une grande pratique de cet art.

Son fils et son petit fils furent tous les deux des théoriciens et leurs œuvres, « Nakawat Al Adwar » et « Makassed El Adwar », existent toujours, cependant leur gloire fut éclipsée plus tard par deux autres arabes, l'auteurs du traité de Mohammed Ibn Mourad et Mohammed Abd El Hamid El Ladiki (IXe siècle) auteur de « Ressalat El Fathieh » Al Ladiki et le dernier auteur qui opprofondit, d'une manière sérieuse, la théorie spéculative de la musique de l'école de Safi Al Din.



L'Ecole moderne

Le principal trait de cette école est le système des quarts. Le principal théoricien de ce système est Mikhail Michaca (12e siècle). Pourtant ce système ne fut ni inventé ni introduit par celui-ci dans la musique arabe, ainsi que le crut Parisot, parce que Michaca dit lui-même que ce système existait avant lui.

Nous ne pouvons pas non plus admettre qu'il date du treizième siècle ainsi que nous le suggère le Dr. Lachmann, parce que nous savons qu'il était en usage au 12me siècle comme cela a été démontré par le Baron de Tott et Toderini. Nous n'en trouvons aucune trace dans le manuscrit mentionné par Villoteau, comme nous le fait remarquer le Professeur Land, car on a démontré que ce manuscrit était identique à celui dont le titre est « Al Chagarah Zatol Akmam » et qui se trouve au Musée Britannique No. 1535.

Dans ce manuscrit, on ne trouve aucune mention de système des quarts.

Comment donc est né ce système ? Le Dr. Lachmann dit qu'il est dû aux besoins de la transposition. Cependant le Père Collangette déclare qu'en pratique (car l'oud est dépourvu de ligatures), cette échelle est la même que celle de Safi El Din à laquelle on a ajouté quelques petits intervalles.

Quelques-uns des termes techniques usités dans ce système sont d'origine persane, comme le nom donné aux quarts de ton et aux trois quarts de ton : le ton Nim Araba, Tik Arab et Barda. Nous apprenons d'Ibn Ghaïbi, de Chehab El Din El Aghami et de l'auteur du traité de Mohammed Ibn Mourad que des intervalles plus fins que ceux qu'emploie l'école des systématistes, étaient pratiqués dès le VIIIe siècle de l'Hégire dans les « Choab » nouvellement adoptés ou dans les modèles détaillés qui n'étaient pas en usage du temps de Safi El Din Abd El Moomen, quoique faisant partie du système persan primitif exposé dans le livre de « Bahgat El Rouh » de Abd El Moomen Ibn Safi El Din (Bibl-Bodleian). D'après le témoignage de la Borde, l'octave se divisait, au XIIe siècle, en 24 parties donnant une échelle de trois intervalles de ton majeur dont chacun se divise en quatre quarts de ton et de quatre intervalles de ton mineur dont chacun est divisé en trois quarts de ton et ainsi de suite :

1)	Rast,	ton majeur.
2)	Dokah,	ton majeur.
3)	Sikah,	ton mineur.
4)	Giharkah,	ton mineur.
5)	Nawa,	ton majeur.
6)	Hosaini,	ton majeur.
7)	Awj,	ton mineur.
8)	Kerdane,	ton mineur.

Michaca nous fait savoir qu'il était mécontent de la division de l'octave donnée par les théoriciens de son temps. Il se trouvait certainement d'autres divisions, et il parait qu'un de ces théoriciens, Mohamed Ibn Ismail Chihab El Din, divisait les tons mineurs en quatre parties, comme il faisait pour le ton majeur, ce qui donnait à l'octave 28 invervalles, alors que Aly Darwiche El Halaby, selon son système, les divisait encore davantage.

Quoi qu'il en soit, Michaca essaya d'établir le quart de ton comme base régulière, pour avoir une échelle tempérée égale.

De nos jours, beaucoup d'exécutants soutiennent encore que le système des quarts de ton est loin d'être une échelle tempérée, bien qu'on admette généralement que le système en question comprend 24 notes.

De là vient la difficulté devant laquelle se trouve aujourd'hui le Congrès.

a) Quel est le nombre de notes contenues dans l'octave ?

b) L'échelle doit-elle être considéré comme tempéré ou non ?

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	——	498	996	294	792
Mogannab Cadim	90	588	1086	384	882
Mogannab Persan	145	643	1141	439	937
Mogannab Zalzal	168	666	1164	462	960
Sabbaba	204	702	1200	498	996
Wosta Cadima	294	792	90	588	1086
Wosta Persane	303	801	99	597	1095
Wosta Zalzaliah	355	853	151	649	1147
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Al Farabi dit également que l'Echelle du Tunbour Al Khorassani commençait par Limma, Limma et Comma. Cela provient, sans doute, des expériences d'Al Kindi.

Du temps d'Avicenne et Ibn Zailaa (Ve siècle de l'Hégire), la note persane Wosta à 303 cents avait disparu et fait place à la note à 294 cents connue sous le nom Wosta Cadima ou Wosta Farissieh. Avicenne dit que Wosta Zalzal a été posée entre El Sabbaba et El Khinsar à peu près à 351 cents, tandis que d'autres l'ont posée à 343 et 347. Deux de ces ligatures Al Mogannab étaient connues, et non pas trois.

Une légère modification fut faite à l'Echelle de l'Oud, vers le septième siècle de l'Hégire, aux dires de Nassir Al Din Al Toussi et Fakhr Al Din Al Razi.

L'Ecole systématique

La plus profonde et la plus complète étude sur la théorie de la musique d'après les documents que nous possédons, et après les recherches d'Avicenne et d'Ibn Zaila, est celles du musicien qui était au service du dernier Khalife de Baghdad, nommé Safi El Din Abd El Moomen, auteur de deux superbes ouvrages, Al Charafiah et Kitab Al Adwar, dont s'inspirèrent après lui tous les musicologues et qui est considéré comme une autorité en cette matière.

Les scoliastes grecs eurent le grand mérite de stabiliser la musique arabe ; néanmoins, quelques anomalies subsistèrent encore. La plus notable de ces anomalies est celle de Wosta Zalzal à 355 cents avec sa sixième à 853 cents qui l'éloigne de l'Echelle de ces scoliastes donnant une succession de quartes. Pour corriger ce défaut, il parait que Safi El Din a donné une nouvelle théorie de la gamme dans laquelle il a divisé l'octave en 17 intervalles, se succédant dans l'ordre des Limma, Limma, Comma. Cette théorie peut embrasser les fractions zalzaliennes marquées à 355 et 385 cents avec un rapprochement minutieux qui les a amenées à 384 et 882 cents.

Cette échelle, considérée la plus complète dans ses divisions (voir l'ouvrage de Parry, l'« Art de la musique », 1re Edition 1929) donna des consonnances plus nettes et plus pures que celle de l'Echelle tempérée (voir l'ouvrage Riemann, « Catéchisme de l'Histoire de la musique », 65). Il n'est pas étonnant que Helmholtz, dans son livre, « Etude sur la sensation des tons » ait considéré la théorie de l'Ecole des Systématistes très précieuse dans l'histoire du développement de Musique (233).

Nous donnons l'Echelle précitée de Safi El Din :

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir	Had
Motlak	0	498	996	294	792
Zayed	90	588	1086	384	882
Mogannab	180	678	1176	474	972
Sabbaba	204	782	1200	498	996
Wosta Persane	294	792	90	588	1086
Wosta Zalzaliah	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Quant à l'histoire de ce remplacement, nous savons qu'à la Mecque on a adopté l'Oud persan vers la deuxième moitié du premier siècle de l'Hégire, et que Ibn Mesgah a introduit ses méthodes persanes et byzantines à la même époque.

Les arabes ont continué, longtemps après l'adoption du système persan des deux octaves, à limiter toute la théorie à une seule octave.

Cette échelle n'a pas satisfait tout le monde et on ne s'est pas contenté d'introduire une note persane de 303 cents, mais on a introduit une troisième neutre de 355 cents intermédiaire entre la note persane et la ligature de Binsar ; cette dernière fut introduite dans l'échelle par Zalzal qui est un des grands musiciens de la fin du IIme siècle.

A l'époque d'Ishak Al Moussili, ces additions à l'échelle ayant amené des confusions, ce musicien a été obligé de revenir à l'ancienne échelle pythagorienne.

Il a fait ce travail sans recourir à aucun livre grec. Sa réforme a réussi en Irak où elle a été suivie jusqu'à la moitié du IVe siècle de l'Hégire. Les notes persanes et Zalzalienne ont trouvé une grande faveur dans les autres régions et continuaient à être suivies comme l'indiquent Al Farabi et l'ouvrage « Mafatih el Oloum ». Un siècle après, la notation persane était devenue à peu près complètement ignorée.

Quoique que nous lisions dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia que Ishak Al Moussili a obtenu ses chiffres par le calcul, nous remarquons dans le même ouvrage que l'ancienne école arabe a prouvé que les ligatures ont été fixées sur le manche de l'Oud ou du Tunbour en accordant la note à son octave que l'on nomme parfois « El Sayyah ».

Les scoliastes Grecs

Au milieu du troisième siècle de l'Hégire, l'influence des ouvrages des anciens grecs sur la musique, traduits en arabe, commença à se faire sentir.

Le premier qui profita de ce nouveau trésor fut Al Kendi, (IIe siècle de l'Hégire). Quatre de ses ouvrages ont subsisté jusqu'à nos jours ; il en existe trois à la Bibliothèque gouvernementale de Berlin et un au musée britannique. Nous remarquons dans ce dernier jusqu'à quel degré l'auteur est redevable à Euclide et à Ptolémée. Il a rédigé en effet un ouvrage sur la division d'El Kanoun, qui est la reproduction littérale du livre d'Euclide dénommé « Section Canonis ».

Il est arrivé à introduire une cinquième corde dans l'Oud, qui, pourvu du double octave, a donné sans transition le système grec complet, le « Système Teleion » fondé par Ptolémée. Pour atteindre ce but, Ali Kindi dut introduire une ligature appelée Al Mougannab à 114 cents ou entre la ligature de Motlak et d'El Sabbaba. Il en est résulté une autre difficulté, car cette ligature posée sur les cordes Bam, Maslas et Masna ne s'accorde pas avec la note de la ligature d'El Wosta posée sur la corde Masna, Zir Awal et Zir Tani, ce qui donne lieu à l'essayage d'une nouvelle ligature à 90 cents entre El Motlak et la ligature Al Mougannab précitée et entre la ligature «Wosta» et Al Binsar à 384 cents. Ce fut l'origine de ce qu'on nomma plus tard l'Echelle Limma Comma pour le Tunbour Al Khorassani qui précéda l'Echelle de l'Ecole systématique fondée par Safi Al Din.

Ligatures	Bam	Mathlath	Mathna	Zir Awal	Zir Thani
Motlak	——	498	996	294	792
Sabbaba	90	588	1086	384	882
Mogannab (1)	114	612	1110	408	906
» (2)	204	702	1200	498	996
Wosta (1)	294	792	90	588	1086
» (2)	384	882	180	678	1176
Binsar	408	906	204	702	1200
Khinsar	498	996	294	792	90

Pour discuter cette Echelle à un autre point de vue, nous engageons le lecteur de se référer à la récente traduction du livre Al Kindi publié par le Dr. Lachmann et le Dr. El Hefny.

Du temps d'Al Faraby, on avait fait quelques additions à cette échelle et on avait suivi le principe d'après lequel on avait déterminé la ligature persane et Wosta Zalzal à 303 et 355 pour introduire les ligatures Al Mogannab correspondant à El Motlak et Al Sabbaba, 145 et 168 cents.

Cela explique qu'il y eut trois ligatures dans le genre Al Mogannab connues sous des noms respectifs anciens, persan et zalzalien, tandis que celle qui était à 114 cents a complètement disparu.

Ci-après nous donnons une indication des ligatures de Oud du temps Al Farabi :

De là, il résulte que ces systèmes de musique empruntés à l'étranger n'ont pas précédé la théorie de la musique nationale arabe. Cette introduction a croisé les principes de la musique arabe qui avait ses caractères distinctifs. Il est très important de connaitre cette vérité pour qu'on ne croie pas que la musique arabe est d'origine persane ou byzantine.

Beaucoup d'autorités en matière musicale ont déclaré que les musiques arabe, persane, et byzantine ont une différence marquée. Al Kindy du IIme siècle de l'Hégire dit : « Pour étudier la musique, il faut apprendre plusieurs arts, c'est-à-dire les musique arabe, persane et byzantine ».

Le livre des Frères Sincères (Ikhouan El Safa) publié au IVe siècle de l'Hégire exprime la même idée, en disant : « Quant aux autres peuples comme les Persans, les Byzantins et les anciens Grecs, leurs mélodie et leurs chants ont des lois qui diffèrent de celles des mélodies et chants des arabes.

L'ouvrage d'El Ekd El Farid d'Ibn Abd Rabbou du IVe siècle cite l'opposition qui était soulevée contre l'introduction des chants persans dans la musique arabe.

Ishak Al Moussili du IIme siècle de l'Hégire avait l'avantage de connaitre la mélodie grecque, ce qui nous garantit la différence entre les deux mélodies : arabe et grecque.

Quel est donc cet ancien système de musique arabe qui a succédé à l'échelle pré-islamique ?

Nous trouvons dans la brochure mauresque publiée dernièrement par le Dr. Farmer sous le titre de « On Old Moorish Lute Tutor » une échelle d'une seule octave basée sur l'accordage des quatre cordes de l'Oud :

	Zaïl	Maya	Ramal	Hussein
Moutlak	0	204	702	908
Sabbaba	—	408	—	1.110
Khinsar	—	498	—	1.200

Ce système était plus ancien que celui d'Ishak Al Moussili (IIe et IIIe siècle de l'Hégire) dont l'accordage de son Oud était sur des quartes, de sorte qu'une seule transition conduit à la double octave.

Il n'est pas difficile de connaître l'époque où les arabes ont passé de l'octave simple à l'octave double.

Au temps d'Ishak Al Moussili, Al Kindy, Yahia Ibn Ali Ibn Yahia, Al Farabi et les Frères Sincères, les cordes de l'Oud étaient nommées de haut en bas : Zir, Masna, Maslas et Bam. Le premier et le dernier nom sont persans. Il est raisonnable de déduire que la corde supérieure et la corde inférieure étaient connues à l'origine sous deux noms arabes comme les deux cordes moyennes (Masna et Maslas) mais l'influence des Persans a conduit à remplacer leurs noms arabes par deux autres persans.

Il paraît que l'accordage de l'Oud persan était en quarte, comme suit : (A.D.G.c.), tandis que l'Oud arabe était (C.D.G.a.) comme l'indiquait la précédente brochure mauresque. La différence entre les deux systèmes consiste dans la première corde (la supérieure) et la quatrième (l'inférieure).

Quand les arabes ont emprunté l'accordage persan qui a entrainé le remplacement de la première et de la quatrième corde, ils ont adopté deux noms persans pour ces deux cordes en maintenant les deux noms arabes des deux cordes moyennes.

■ ■ ■

Voilà l'échelle de l'Oud telle qu'elle est indiquée dans l'ouvrage de Yahia Ibn Ali Ibn Yahia El Monaggem qui contient la théorie musicale du temps des musiciens cités dans Kitab Al Aghani par Aboul Farag :

	Bam	Maslas	Masna	Zir
Motlak	—	498	996	294
Sabbaba	204	702	1200	498
Wosta	294	792	90	588
Binsar	408	906	209	702
Khinsar	498	996	294	792

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-HEFNY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 58689
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser à la Direction

No. 3. 1ère Année. 16 Juin 1935. P.T. 2.

Histoire abrégée de l'échelle de la Musique Arabe

Par le Dr. Henry Farmer

L'Echelle avant l'Islam

Les musiques arabe et persane dérivent d'une ancienne origine sémite qui avait une grande influence sur la musique hellénique, à moins qu'elles ne soient sa base fondamentale, longtemps avant l'aurore de l'Islam. C'est Al Farabi du 4me siècle qui, le premier, nous a fait connaître l'échelle de la musique arabe, dans sa description d'un instrument de musique connu sous le nom de Tunbour de Baghdad ou Tunbour Al Mizani qui était en usage en son temps. Il dit que les ligatures de cet instrument produisent l'échelle qui était employée à l'époque de Djahiliyeh, connue sous le nom de l'échelle des quarts de ton. On arrive à cette échelle en divisant la corde en 40 sections égales.

Ce système a été suivi jusqu'à l'époque d'Eratosthème et probablement avant cette date. Cet instrument Djahilite portait deux cordes et cinq ligatures ; on accordait la corde supérieure sur le tour de la ligature supérieure et de la corde inférieure, pour obtenir l'échelle suivante :

	Corde inférieure						Corde supérieure					
Cents :	0	44	89	135	182	231	231	275	320	366	413	462

Al Farabi déclare qu'il a remarqué, en son temps, que les chansons Djahilites continuaient à être exécutées sur cet instrument.

Si nous jetons un coup d'œil sur la classification théorique de cette échelle, il nous sera démontré que si nous continuons dans les ligatures après la cinquième, nous obtiendrons l'échelle suivante :

Les ligatures :					
Sillet	2e	4e	6e	8e	10e
Cents: 0	89	182	281	386	498

D'après l'opinion du Prof. Land, cette échelle est l'origine de laquelle dérive l'échelle pythagorienne

Ancien Système arabe

Nous savons qu'au premier siècle de l'Hégire, les éléments d'une théorie musicale avaient été donnés par les musiciens du Hedjaz. Ibn Misdjah avait appris le chant persan et avait reçu des leçons des musiciens romains jouant le Barbat ainsi que des leçons des théoriciens. A l'aide de ces connaissances, acquises pendant ses voyages, il réussit à établir le fondement d'une théorie musicale qui fut adoptée par les musiciens de son époque.

Il est bien établi qu'il a rejeté les méthodes persanes et byzantines qui sont restées étrangères à l'échelle arabe.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



La Musique

RÉDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D.